

آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة

((التحفيز نموذجاً تطبيقياً))

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك



تليفاكس: ٠٣/٥٣٥٤٤٣٨ الاسكندرية

آليات المنهج الشكلى

فى نقد الرواية العربية المعاصرة

آليات المنهج الشكلى
فى نقد الرواية العربية المعاصرة

د. مراد عبد الرحمن مبروك

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد
بجوار مساكن دربالة بلوك رقم (٣)

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - إسكندرية

رقم الإيداع: ١١٣٦٣/ ٢٠٠١

الترقيم الدولى: 9 - 170 - 327 - 977

آليات المنهج الشكلي

في نقد الرواية العربية المعاصرة

التحفيز نموذجا تطبيقيا

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

الطبعة الأولى

٢٠٠٢

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية

المحتويات

﴿ بسم الله الرحمن الرحيم ﴾

افتتاحية الدراسة

« أ »

تنطلق هذه الدراسة من أربع ركائز أساسية هي :

١-.إن المنهج الشكلي ينطلق من الشكلانية الروسية التي توطدت في روسيا بين عامي ١٩١٥ - ١٩٣٠ ، ويمتد ليشمل البنائية والدلالية ، لأن كلا منهما جاء امتداداً للتيار الشكلاني . ذلك أن الشكلية والبنائية والدلالية اشتركت في عناصر جوهرية أهمها : الانطلاق من النص الأدبي كأساس جوهري في العملية النقدية دون اقحام عناصر خارجية عليه . أي التركيز على النص من الداخل دون الخارج . وكذلك الاستناد إلى المعطيات العلمية في فهم النص وتحليله حيث تلتقي جميعها في محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب .

ولذلك لا يقف فهمنا للمنهج الشكلي عند حد الشكلانية الروسية بل يمتد ليشمل الدراسات النقدية الروائية التي اتخذت الشكل أساساً في العملية النقدية بداية بالشكلية الروسية ونهاية بالبنائية والدلالية .

وبرغم ادراكنا أن هناك فرقاً بين الشكلية والبنيوية من حيث أن " البنيوية خلافاً للشكلية ترفض أن تضع المادي أو الملموس في معارضة Opposition المجرد ، وأن تنسب للأخير أهمية عظمى لأن تعريف الشكل قائم في مقابل المحتوى الذي له كينونة في ذاته ولكن البنية ليس لها محتوى مستقل فهي نفسها محتوى يدرس نظامه المنطقي كخاصية لما هو حقيقي "[(١)] .

(١) كلود ليفي استراوس : بحث " البنية والشكل حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية لفلاديمير بروب " ضمن كتاب " مورفولوجيا الحكاية الخرافية " لبروب ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية سنة ١٩٨٩ .

وعلى الرغم من هذا الفارق إلا أن البنيوية تدين بالكثير من خصائصها ومعاييرها وأنماطها للشكلية . ومن ثم نعدها رافداً جوهريا من روافد المنهج الشكلي، والتحفيز الروائي أحد آليات هذا المنهج .

٢- إن الدراسات النصية المعاصرة للرواية العربية لا سيما في الربع الأخير من هذا القرن جاءت متأثرة إلى حد كبير بالدراسات الشكلانية الروسية والأوربية والبنائية والدلالية وقد بدا هذا واضحاً منذ الثمانينيات وحتى الآن (١٩٩٩) لأن هذه الفترة عنيت فيها الدراسات النقدية الروائية بالتحليل الداخلي للنص من حيث التركيز على آليات السرد الحكائي مثل المقاربات الشكلية ، والمتن الحكائي ، والمبنى الحكائي ، والسرد والتحفيز واقتران هذه الدراسات بالمعطيات العلمية .

وبرغم أننا ندرك أن هذه الدراسات في علمنتها للنص تنطلق من اللغة لأن اللغة هي أكثر المعايير العلمية توافقا مع علمية الدراسات النصية . وأن لكل لغة معناها الدال على مبناها تقول على الرغم من ذلك إلا أن الدراسات النصية التطبيقية للرواية العربية انطلقت من الدراسات الشكلانية الأوربية . ومن ثم اعتمدت في معظمها على صب النص الروائي العربي في قوالب شكلانية أوربية جاهزة . فجاءت خصوصيتها محدودة إلى حد كبير . لكن هذا لا ينفي الطفرة النوعية في محيط الدراسات النقدية للرواية العربية .

وقد يكون لهؤلاء النقاد بعض العذر ، لأن نقدنا العربي القديم برغم اهتمامه بالجوانب الشكلية والفنية إلا أنه غاب عنه الاهتمام بالسرد الحكائي لهيمنة نظرية الشعر عليه في معظم الدراسات النقدية القديمة ، لكن هذا لا يعفيهم أيضاً من محاولة فهم النظريات الشكلانية المعاصرة وهضمها هظما جيداً ، والأخذ منها بما يتوافق مع خصوصية النص الروائي العربي ، دون اقحام مفاهيم شكلانية أوربية قد لا تتوافق وخصوصية النص الروائي العربي . أو استعادة قوالب نقدية جاهزة وصب النص الروائى فيها .

٣- على الرغم من أن المقاربات الشكلانية الأوربية سبقتها جهود النقاد الانجلو سكسونيين

فيما يمكن تسميته بالنقد الفني ، وهو نقد وإن لم ينفصل عن النظرية الجمالية إلا أن اهتمامه تركز حول النص ويمكن اعتباره تمهيداً للشكلانية وعلى الرغم من أن الدراسات النصية والتطبيقية للرواية العربية سبقتها دراسات نقدية فنية فيما عرف في نقدنا العربي بالنقد الفني عند عديد من نقاد الرواية العربية الحديثة ، حيث تركز اهتمامهم في الرواية على دراسة النص . وتعد تمهيداً للدراسات الشكلانية في الرواية العربية .

نقول على الرغم من ذلك إلا أننا لا نقف كثيراً عند النقد الفني للرواية ، بل يتركز اهتمامنا حول الدراسات الشكلانية التطبيقية للرواية العربية ، خاصة مجال التحفيز الروائي .

٤- على الرغم من أن آليات المنهج الشكلي تتمحور في العديد من الأنماط الشكلية ومنها: المقاربات الشكلية ، والمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، والسرد ، والتحفيز ، إلا أننا سوف نقصر اهتمامنا في الجانب التطبيقي على التحفيز الروائي وذلك لضآلة الدراسات النقدية العربية التي عنيت به خاصة في النقد التطبيقي العربي . هذا فضلاً عن قلة الدراسات النقدية العربية التطبيقية التي عنيت بالنقد الشكلاني أو البنيوي أو الدلالي في مجال الرواية خلافا للدراسات النظرية التي كثرت في هذا المجال .

«٢»

وقد جاءت هذه الدراسة في مبحثين هما : المبحث التنظيري والمبحث التطبيقي :

- وقد عني المبحث التنظيري بمحورين : الأول : تناول مفهوم المنهج الشكلي وتطوره بداية مع الشكلانيين الروس ونهاية بالبنائيين والدلاليين والثاني : تناول آليات تشكيل هذا المنهج من حيث المقاربات الشكلية ، والمتن الحكائي والمبنى الحكائي والسرد والتحفيز .

- أما المبحث التطبيقي فقد عني بالتحفيز كنموذج تطبيقي من نماذج آليات المنهج الشكلي ، وقد اشتمل الجانب التطبيقي على أربعة محاور : الأول : التحفيز السياقي

" البنائي " من حيث التحفيز اللغوي ، وتحفيز الشخصية ، وتحفيز الحدث والثاني : التحفيز الفعلي من حيث التحفيز الفعلي المركزي ، والتحفيز الفعلي الفرعي ، والثالث : تحفيز الطبيعة والخاصية من حيث التحفيز التأليفي ، والتحفيز الواقعي ، والتحفيز الجمالي ، والرابع : تحفيز الدلالة الموضوعية من حيث التحفيز السياسي والاجتماعي والأسطوري والنفسي والتوليدي وغيره ·

على أننا راعينا تطور هذا النمط التحفيزي بداية من الخلية الأم له وهي آليات المنهج الشكلي ، ومـا طرأ على هذا النمط من تطور عند الشكلانيين والبنائيين والدلاليين ، ونهاية بتصور كلي يفيد من الأطروحات السابقة ويضيف ما يراه متوافقا مع تطور الرواية المعاصرة ·

وعلى الرغم من أن هذا النمط التحفيزي يمكن تطبيقه على الابداع الروائي عامة، إلا أننا اقتصرنا التطبيق على بعض الروايات العربية المعاصرة على سبيل التمثيل لا الحصر ·

«٣»

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الروائية عديدة ، إلا أننا نظن أن ما عني منها بالتحفيز التطبيقي على الرواية العربية قليل إلى حد كبير · ومن ثم تأتي هذه الدراسة لتواصل مسيرة الدراسات النقدية الأوربية والعربية في مجال التحفيز الروائي · ولا تدعي هذه الدراسة لنفسها التميز أو الخصوصية ولكنها جاءت استكمالاً للجهود السابقة ، فإن كان بها حسنات فمردها للإبداع الروائي والفكر النقدي المعاصر ، وإن كان بها زلات فمردها للباحث ·

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل ·

أولاً: المبحث التنظيري

أولاً : المبحث التنظيري

١- المفهوم والتطور :

١-١ المفهوم :

" الشكلانية كلمة وضعت للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي توطد في روسيا بين سنة ١٩١٥ ، وسنة ١٩٣٠ ، وضعها خصومه[1] استنقاصا له واحتقاراً . والمذهب الشكلاني هو مصدر اللسانيات البنيوية ، أو هو - على وجه الاقتصار - مصدر التيار الذي كان يمثله النادي اللساني في مدينة براغ . أما اليوم فإن ميادين كثيرة قد أدركتها النتائج المنهجية التابعة من البنيوية . لذلك نجد المعاني التي ابتدعها الشكلانيون ماثلة في التفكير العلمي الراهن ، إلا أنه - خلافا لذلك - لم يتهيأ لنصوصهم أن تتغلب على العقبات التي ظهرت منذ ذلك العهد . وأحد المبادئ التي اعتنقها الشكلانيون منذ البداية جعلهم الأثر الأدبي من قوام همومهم ، فهم يأبون ممارسة الطريقة النفسانية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت يومئذ تسوس النقد الأدبي الروسي ، وفي هذا الأمر يتميز الشكلانيون عن سابقيهم ، فالرأي عندهم أنه لا يمكن شرح الأثر انطلاقا من ترجمة الكاتب ولا انطلاقا من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له "[2] .

على أن المنهج الشكلي لم ينتج عن نظام " منهجي " خاص ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس ، فليس المهم لدى الشكلانيين تشكيل منهج للدراسات الأدبية ، بقدر اهتمامهم بتشكيل منهج للأدب يكون موضوعا للدراسة لذلك يقول بوريس ايخنباوم : « إن مهمتي الأساسية هي أن أبيّن كيف أن المنهج الشكلي فيما كان يطور ويوسع مجال دراسته، تجاوز حدود ما يسمى عموما المنهجية ، وكيف تحولت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له ، بإعتباره مجموعة نوعية من الوقائع ، إن مناهج كثيرة يمكن أن تجد لها مكاناً في إطار هذا العلم ، بشرط أن يتركز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة . تلك كانت رغبة الشكلانيين منذ البداية ، وذلك هو معنى صراعهم ضد التقاليد

البالية . إن اسم " المنهج الشكلي " المرتبط بقوة إلى هذه الحركة ينبغي أن يدرك كتسمية اصطلاحية ، أي كمصطلح تاريخي ، ولا يجب الاعتماد عليه كتعريف صالح فنحن لا تميزنا الشكلانية كنظرية جمالية ، ولا المنهجية التي تمثل نظاما علميا محدداً ، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية ، فهدفنا هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كذلك[٣] » . وبذلك نظروا إلى الأدب مجرداً عن العوامل والمقومات المحيطة به كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال وغيره من العلوم الأخرى .

والشكلانية الروسية تعد في طليعة الاتجاهات النقدية التي حاولت أن تتجاوز ارتباط الفن بالواقع ارتباطا مباشراً وتجعل للفن خصوصية مميزة برغم المعارضة الشديدة التي واجهتها من خصومها ، وعلى الرغم من وجود بعض التشابه النسبي بين الشكلانية الروسية، والنقد الجديد الأنجلو - أمريكي والبنيوية الفرنسية السوسيرية Saussurean ، إلا أن الشكلانية الروسية تعد في طليعة هذه الاتجاهات النقدية من حيث عنايتها بالشكل الفني ومحاولة تخليصه من أسر الاتجاهات المضمونية .

والشكلية الروسية تعرف أيضا بصور متنوعة منها : اليوبطيقا ، أو السيميوطيقا ، أو البنيوية الروسية أو السوفيتية .

وقد نشأت الشكلية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى ، وكانت بالتالي معاصرة تقريبا للمرحلة الباكرة من النقد الجديد واللسانيات السوسيرية ، ولم يدرك معظم منظريها مع هذا شكلية النقد الجديد (بينما في الواقع كان النقاد الجدد مدركين لتطورات نظرية الأدب الروسية) بالرغم من أن مدرستي التنظير كلتيها ، إلى حد ما ، من أصول فلسفية متشابهة ، ترجع إلى نهايات القرن التاسع عشر . . . كما أن رومان ياكبسون قد ابتكر مصطلح البنيوية Structuralism ، وهو أحد أعضاء كل من مجموعة التشكيليين في موسكو وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك[٤] .

ولم يقتصر تكوين هذه الجماعة على الأدباء والنقاد فحسب ، بل ضمت مؤرخين ومنظرين وألسنيين ، وبرغم هذا التنوع إلا أن هذه الجماعة لم تطلق على نفسها اسم

" الشكلية Formalist " بل أطلقه المنظرون والنقاد المعادون لهذه الجماعة ، وقبلت الجماعة هذه التسمية تحديا لخصومهم .

وقد تكونت هذه الجماعة من مجموعتين أساسيتين لكل منهما ميولها النظرية وأهدافها هما : حلقة موسكو الألسنية في سنة ١٩١٥ وتكونت من جماعة من الدارسين في جامعة موسكو ، وكان على رأسها رومان ياكبسون ، وضمت بيوتر بوجاتريف Piotr Bogatyrev (أصبح فيما بعد عالم فلكلور سلافي متميزا) ، وفلاديمير بروب Vladimir Propp (عالم فلكلور أيضاً) ، وجريجوري فينوكور Grigori Vinokur (ألسني) ، وأوسيب برك Osip Brik وبوريس توماشيفسكي Boris Tomashevsky (منظرين للأدب ومؤرخين) ، وجماعة الأبوياز Opoyaz التي رسخت في سنة ١٩١٦ في ست بطرسبورج ، وطبقا لما يقوله فيكتور ايرلك Victor Erlich فقد تأسست هي نفسها من جماعتين فرعيتين منفصلتين : دارسي اللغة المحترفين ، والباحثين في نظرية الأدب الذين حاولوا حل مشاكل اختصاصهم باستخدام اللسانيات الحديثة "(٥) .

وقاد هذه الجماعات فيكتور شاكلوفسكي Victor Shklovsky الذي يعده الكثيرون مؤسس الحركة الشكلية وضم معه ليف ياكوبنسكي Lev Jakubinsky (ألسني) وبوريس ايخنباوم Boris Eikhenbaum (منظر ومؤرخ أدب) .

غير أن هذه الجماعة لم تكن متجانسة تجانساً كليا لأنها ضمت أعضاء ذات أيديولوجيات مختلفة وتقاليد متباينة .

١-٢- التطور :

ومن ثم يمكن القول : إن حركة تطور المنهج الشكلي قد مرت بمرحلتين : المرحلة الأولى: امتدت من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٢٠ ، ونشطت هذه المرحلة بأعمال فيكتور شاكلوفسكي الذي قدم للنظرية بعض التصورات والمصطلحات الأساسية ، كما قدم أعضاء في الأوبوياز اسهامات مهمة في دراسة القصة ولا سيما فيما بعد سنة ١٩٢٠م . واتسمت الشكلانية حينئذ بمجموعة من السمات منها(٦) :

- وضع العمل الأدبي في دائرة اهتمامهم رافضين المقاربات السيكلوجية أو الفلسفية أو

السيسيولوجية التي كانت في ذلك الوقت مسيطرة على النقد الأدبي الروسي ، وتخلصوا بذلك من تفسير العمل الأدبي وفق سيرة حياة كاتبه أو الحياة الاجتماعية والسياسية التي تحيط به .

- حاول الشكلانيون الروس وصف صنعة العمل الأدبي بمصطلحات تقنية ، وتدعم مفهوم الصنعة لديهم بصورة أوضح بعد ثورة سنة ١٩١٧م وأصبح يشكل ملمحاً بارزاً في مجموع الثقافة السوفياتية ، ولهذا أراد الباحثون مزودين بمعجم اصطلاحي جديد، تفسير كل ما أعلن سابقوهم باستحالة تفسيره . ولكن لم يتمكن الشكلانيون من استخلاص الخلاصات النظرية لهذه المبادئ إلا فيما بعد .

- ارتبطت الشكلانية في بدايتها أشد الارتباط بالطليعة الفنية للفترة ، ولم تكن هذه الصلة تتجلى فقط على المستوى النظري ، وإنما أيضاً على مستوى الأسلوب، مثلما تبرز ذلك النصوص الأولى للشكلانيين ، غير أن الموقف الفني تحول فيما بعد إلى موقف علمي بعد أن أخذوا يغيرون ويعملون على اتقان منهجهم كلما اعترضتهم ظواهر لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل ، وهذه الحرية هي التي مكنتهم بعد عشر سنوات من البداية من استخلاص خلاصة جديدة بالغة الاختلاف عن الأولى.

- قويت لديهم النزعة الوضعية الساذجة ، فكانوا في الوقت الذي يعلنون فيه أن العلم مستقل عن النظرية ، فإننا لا نجد في عملهم أية مقدمة فلسفية أو منهجية، لأنهم لم يكونوا يبحثون عن استخلاص النتائج التي تترتب عن أعمالهم ، والنزعة الوضعية الساذجة في العلم تكون دائما خادعة وتدل على فقدان الوعي بإمكانياتهم وبماهية الإجراء الذي يقدمون عليه .

- الاهتمام بالوظائف المتنوعة للنسق الواحد من حيث أن النسق يسمح للكاتب بربط أوضاع مختلفة مع المحافظة على نفس البطل (وظيفة أولى) أو بالتعبير عن انطباعاته حول الأماكن التي زارها (وظيفة ثانية) أو بتقديم صور وصفية لشخصيات ما كان لها في ظروف أخرى أن تجتمع في نفس الحكاية (وظيفة ثالثة) . وقد أضاف تينيانوف تفرقة هامة إلى مفهوم الوظيفة حيث رأى أنها تظهر في

مستويات متعددة فالبنسبة للوظيفة المسبرة Synnome " وظيفة الاتساق " يكون المستوى الأول هو مستوى الوظيفة البانية " Constructive" بمعنى إمكانية إدراج الأدلة في عمل ، ونجد في المستوى التالي " الوظيفة الأدبية " بمعنى إدراج الأعمال في الأدب . وأخيراً فإن الأدب كله يدمج في مجموع الوقائع الاجتماعية بفضل " وظيفته اللغوية "(٧) .

ونستطيع القول أن الشكلية كانت بمثابة الثورة على القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ ، ويبدو أن هذه القواعد كانت تحمل عوامل انهيارها من داخلها . لذلك يقول بوريس ايخنباوم : « لقد وجدنا الطريق مفتوحة ، ولم نجد قلعة محصنة ، فميراث بوتيبنيا Potebnia وفيسيلوفسكي Vesselovski النظري والذي حافظ عليه تلامذتهما ، كان بمثابة رأسمال مجمد ، وأصبح التأثير في يد نقاد الرمزية ومنظريها خاصة في الفترة من ١٩٠٧ - ١٩١٩ ، وتأثر جيل الشباب بالرمزية أكثر من تأثرهم بملخصات التاريخ الأدبي المحرومة من المفاهيم الخاصة ، واستطاع الشكلاتيون أن يدخلوا في نزاع مع الرمزيين من أجل تخليص الإنشائية من أيديهم وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية . وقادوها إلى طريق الدراسات العلمية للوقائع ، وكانت الثورة التي أثارها المستقبليون ضد النظام الشعري للرمزية سنداً للشكلاتيين ، لأنها أسبغت على معركتهم طابعاً واهنا . وأدت إلى الانشقاق بين منظري الرمزية أنفسهم (١٩١٠ - ١٩١١) »(٨) .

ومن هنا بدأت بتور الوضعية العلمية Positivisme Scientifique التي ميزت الشكليين ورفضت المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكلوجية والجمالية . ولذلك يقول ايخنباوم : « إن الشكلاتيين في اعتراضهم على المناهج الأخرى ، أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها ، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة ، لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات Objects الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى »(٩) .

المرحلة الثانية : امتدت من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٣٠ ، وشهدت هذه المرحلة في النظرية الشكلية انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع تشمل الشعر ، والدراما ، والمسرح ، والسينما ، والحكايات الشعبية ، والعادات ، غير أنها شهدت خلافاً بين جماعتي بطرسبورج وموسكو بسبب العلاقة التبادلية Mutual بين دراسة الأدب واللسانيات ، فقد تحول شيوخ الأبوياز من مؤرخي أدب إلى اللسانيات بحثا عن مجموعة من الأدوات التصورية التي يحتاجون إليها للسيطرة على مشاكل نظرية الأدب ، وفي المقابل كان المسكوفيون من دارس اللغة وجدوا في الشعر الحديث مجالاً لاختبار فرضياتهم المنهجية. وفي هذه الفترة أيضاً انتشرت الشكلية من الاتحاد السوفيتي إلى تشيكوسلوفاكيا وبولندا، وغادر رومان ياكبسون عام ١٩٢٠م موسكو وأصبح عضواً مؤسساً في حلقة براغ الألسنية ، التي كان اسمها صدى لحلقة موسكو الألسنية ثم انتشرت نظرية الشكلية الروسية إلى أوربا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وكان يوجد ما يشبهها في الغرب خاصة في فرنسا كالبنيوية الفرنسية في أعمال بعض الأعلام مثل كلود ليفي شتراوس Claude Levi-Strauss ، ورولان بارت Roland Barthes ، فقد تعرف شتراوس على البنيوية في اتصاله المباشر مع ياكبسون الشكلي السابق في نيويورك ، وكان لترجمة تزفيتان تودورف Tzvetan Todorov في أوائل الستينيات لعدد من أعمال الشكليين الأساسية إلى الفرنسية أثرها الفعال على كتابات بارت وآخرين »[١٠] .

وفي هذه المرحلة اتسع مفهوم " الشكل " عند الشكلانيين الروس ، وضمنوا مفهوم الشكل معنى " التكامل " ومزجوه بصورة العمل الفني في وحدته إلى درجة أن هذا المفهوم لم يعد يتطلب أي مقابلة إلا بالنسبة لأشكال شخصية ذات صفة جمالية . لقد أبرز تنيانوف بأن مادة الفن الأدبي متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة ، وأن عنصراً يمكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى ، بحيث تجد هذه العناصر نفسها نتيجة لذلك وقد تغيرت وأحيانا انحطت . وربما صارت مجرد توابع محايدة ، من هنا يستخلص أن مفهوم المادة لا يتعدى حدود الشكل ، فالمادة هي أيضاً شكلية ، وأنه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء ، زيادة على ذلك ، فإن مفهوم الشكل قد أثرى بملامح الديناميكية أن وحدة العمل الأدبي هي ليست كيانا متناسقا مغلقا لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على

سيرورته الخاصة ، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية ، ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي »[١١] .

ومن ثم يتضح أن الشكل قد تطور تطوراً ملحوظاً ولم يعد يقتصر على الهيكل الخارجي للعمل بل أصبح يشمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص . وأصبح مفهوم الشكل مفهوماً متكاملاً من حيث المبنى والمعنى والتركيب والدلالة . وهذه نقلة نوعية تضاف للكشلانيين عندما استطاعوا تجاوز التفرقة بين ما كان يسمى الشكل أو المضمون والنظر إليهما نظرة اندماجية واحدة تنصهران في بوتقة الشكل المتكامل .

وفي هذه المرحلة " برزت قضية الحركة وتغير الأشكال وذلك عندما تم فحص نظرات فيسيلوفسكي عن الحوافز Motifs ، وأنساق الحكايات . وكانت الإجابة نتيجة للمفهوم الجديد للشكل أن فهم الشكل كمضمون حقيقي يتبدل بدون انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي "[١٢] .

ومن ثم أصبحت الحركية والتعددية سمة من سمات الشكلية في هذه المرحلة لذلك يقول ايخنباوم : « في دراستنا لم نكن نتعرض لقضايا بيوغرافيا أو سيكلوجية الخلق، مفترضين أن هذه القضايا الهامة جداً والمعقدة جداً يجب أن تحتل مكانتها في علوم أخرى . لقد كان يهمنا أن نعثر في التطور على ملامح القوانين التاريخية ، لهذا تركنا جانبا كل ما يظهر من وجهة النظر هذه كعارض ولا يرتبط بالتاريخ . إننا نهتم بسيرورة التطور ذاته ، بديناميكية الأشكال الأدبية ، في حدود قدرتنا على رؤيتهما في وقائع الماضي »[١٣] .

٢- آليات التشكيل .

إذا كانت الشكلانية تعني في المقام الأول بشكل النص الأدبي أكثر من محتواه ، فإنها تنظر إلى الشكل نظرة دينامية متعددة . فالحياة لا تقف عند نمط ثابت ، ومن ثم لا يقف الشكل عند نسق أحادي ، بل تتعدد أنماطه وفقا لتعدد المعاني والدلالات ، فأهم ما يميز الشكلية طريقتها " الجدالية " Eristic في التنظير : رفضها لاختصار تنوع الفن في نسق تفسيري واحد " . كفى أحادية " هذا ما أعلنه ايخنباوم في عام ١٩٢٢ . « إننا نؤمن

بالتعددية إن الحياة متشعبة ولا يمكن اختصارها في قاعدة واحدة »[14] .

على أن أفكار هذه الجماعة لم تتحقق كلية لأنها تفرقت سنة ١٩٣ . ولذلك يرى ايخنباوم في تقييمه لهذه الحركة أنها لم تتبلور في شكل نظرية ثابتة تفسر الماضي والحاضر، ولكنها تندمج مع التاريخ والواقع وتتطور وفقا لمتغيراتهما ، يقول : «ليست لدينا نظرية يمكن أن توضع في نظام ثابت وجاهز بالنسبة لنا تندمج النظرية ويندمج التاريخ في الواقع وليس في الكلمات فقط ، لقد تعلمنا بصورة جيدة من التاريخ بحيث لا نعتقد أن من الممكن أن نتجنبه ، إننا حين نشعر بأن لدينا نظرية تفسر كل شيء ، نظرية جاهزة تفسر كل أحداث الماضي والمستقبل ، ولا تحتاج بالتالي إلى التطور أو إلى أي شيء شبيهه بهذا - حينئذ يكون من الضروري أن نعرف أن المنهج الشكلي قد انتهى، وأن روح البحث العلمي قد فارقته ، وهذا لم يحدث حتى الآن »[15] .

ويتضح من تقييم ايخنباوم للحركة أن المنهج الشكلي لم يقتصر على بعد أحادي في تفسير العمل الأدبي ، بل إن حركية النص تخضع لحركية الواقع والتاريخ ، وعليه تتعدد الأبعاد الدلالية للنص وفقا لمتغيرات الواقع . لأن هذه الجماعة تدرك أن نظريتهم ليست ثابتة بل هي نظرية متغيرة تخضع للتطور والتحول والتعدد الأمر الذي يجعل الشكل لا يقف عند نسق واحد بل تتعدد أنماطه . بل إننا نجد أن هذه التعددية الشكلية تظهر في المرحلة الشكلانية الثانية أكثر من الأولى ، لأن المرحلة الأولى التي مثلها شاكلوفسكي من ١٩١٥ - ١٩٢٠ ، كانت معنية إلى حد كبير بتحليل بنيات المعنى ، واكتشاف طبيعة الأدبية ، ونحت عن محاكاة الواقع ، كما ابتعدت عن الانشغال بالتاريخ والاجتماع والسياسة وعلم النفس .

بينما تطورت هذه التعددية في المرحلة الثانية ١٩٢٠ - ١٩٣٠ وبدأت تنفتح على أنماط الواقع وتتيح قدراً من الاتساع والتعدد والتطور كما رأينا عند اينخباوم ، حيث يذهب إلى أن « عمل الفن دائما نتيجة الصراع المعقد بين مختلف العناصر التي تبدع الشكل ، إنه دائما نوع من التسوية . إن هذه العناصر لا تتواجد أو تترابط ببساطة ، واعتماداً على الخاصة العامة للأسلوب يكتسب هذا العنصر أو ذاك دوره في تنظيم التحكم

السائد لكل العناصر الأخرى واخضاعها لاحتياجاته »(١٦) .

وتتمثل آليات التشكيل المنهجي للشكلانية في مجموعة من الأنماط أهمها : المقاربات الشكلية للقصة والشعر ، والمتن الحكائي والمبني الحكائي ، والسرد ، والتحفيز .

ونقف عند هذه الأنماط نظريا بداية بتتابعها عند الشكلانيين والبنيويين ونهاية بتتابعها في النقد الروائي العربي .

٢-١- المقاربات الشكلية :

عنيت الشكلانية بالمقاربات الشكلية للقصة والشعر . " ويعد جون كرو رانسون من بين كل المنظرين للمنهج الشكلي أفضل من فهم الطبيعة المتميزة للبناء الشعري ، ويعد كتابه النقد الجديد ١٩٤١ في جوهره بحثا نقديا في مفاهيم خاصة ببناء القصيدة، كان يؤمن بها ت . س . اليوت ، وايفورونتر ، و أ.أ. ريتشاردز ، ووليم إمبسون الذين تبادلوا التأثير بعامة فيما بينهم بما فيهم رانسون ، فأفاد كل منهم في نظريته من النظريات التي قدمها الآخرون .. ويتكون بناء القصيدة عند رانسون من نوعين مختلفين اختلافا عاما في الصياغة الرمزية أحدهما العنصر الإدراكي الذي يسميه اللب المنطقي Logical Care للقصيدة ، والآخر العنصر غير الإدراكي ويطلق عليه نسيج Texture القصيدة ، ومن البين الآن أن هذا الاختلاف هو الذي يعطينا السمة المميزة للنقد الشكلي ونتبين وجوده في معظم التعبيرات الأساسية للنقاد الشكليين البارزين في هذا القرن ، فنراه في تعريف باوند Pound للصورة بأنها مركب عاطفي وذهني ، وفي فكرة إليوت Eliot التي يصف فيها شعر تشابمان Chapman بأنه إدراك حس مباشر للتفكير »(١٧) .

ومن بين المعايير الشكلانية التي اعتمد عليها رانسون في البناء الأنطولوجي للقصيدة أن نسيج القصيدة " يتألف من وسائل أو أشكال يتحقق من خلالها التقديم المادي للمعنى ، ومن أكثر وسائل التجسيم المادي شيوعاً والتي لقيت اهتماما من مدارس النقد الحديث على اختلافها : الرمز ، والصورة ، والتناقض الظاهري ، والسخرية ، والغموض ، والأسطورة ، والنغمة وما شاكل ذلك . والعملية النقدية تعني التحليل الدقيق لتلك الوسائل الشكلية لأن الفن الأدبي يستخدم اللغة عى نحو خاص يتمثل في الشكل الذي

يتقبل الوسائل المشار إليها ، وبهذا يصبح الفن الأدبي نوعاً فريداً من المعرفة . ويقتضي التحليل الدقيق عدة أشياء : أولاً الإحساس " بإعادة خلق" العمل (وهذا المصطلح اعادة خلق re - creative وهو ما أطلقته ت . م . جرين على الخطوة المبدئية في النقد) ومعناه أن يتلقى الناقد العمل الأدبي ويقوم باختباره وتجريبه بوصفه تقديما : ثانياً : التواضع بالسماح للعمل الأدبي أن يتحدث عن معانيه الخاصة من خلال شكله الخاص دون فرض مفاهيم نقدية سابقة عليه ؛ ثالثاً : الوعي الكامل بأن المهمة النقدية اكتشاف دائما ، كما أن التطبيق النقدي المتميز للشكليين الأوائل كان له مصدره المباشر في طبيعة الصياغة الشعرية نفسها – وباختصار في نوع البناء الذي تمثله القصيدة "(١٨) .

وهكذا يتضح أن دراسة رانسون للقصيدة تنطلق من مزج الشكل بالمعنى ، فكل شكل معين يطرح رؤية معينة ، وكل تشكيل لغوي في النص له معنى يتوافق معه .

وعلى الرغم من أن رانسون يربط بين اللغة والشكل من حيث أن الفن الأدبي يستخدم اللغة إلا أن معيار دراسته للشكل وقف عند حد الأسس التقليدية مثل الأسطورة ، والرمز، والصورة ، والتناقض الظاهري ، والسخرية والغموض ، غير أن ذلك لا ينفي عنايته بالشكل على مستوى اللغة وربطها بالمعنى ، ويتماثل عند رانسون البناء الأنطولوجي للقصة مع البناء الأنطولوجي للشعر . ويربط وليم . جي . هاندي Wiliam . J. Handy أيضاً بين شكلي القصة والشعر فيرى أن " الوحدة التقديمية التي تميز القصة أكثر من أي شيء آخر من الشعر هي صياغة التجربة في سلسلة من المشاهد أو الحكايات ، وأن هذه الوحدات التقديمية في القصة يمكن أن ينظر إليها على أنها موازية للصورة في الشعر من وجهة النظر الأنطولوجية على أن وجهة النظر هذه هي الأساس العام للبناء في كل من الشعر والقصة "(١٩) .

أي أن الصورة الشعرية من وجهة نظر هاندي ، توازي المشهد القصصي أو المكاني "وفي كلا الشكلين تؤلف الوحدات التقديمية (الصورة في القصيدة والمشهد والحكاية في القصة) تشكيلاً واحداً لمعنى متعدد ، ومن ثم فإن اختلاف الأفكار العامة النقدية حول معنى العمل أمر ممكن ، والنظر إلى القراءة المتناقضة للعمل الواحد على أنها تفسيرات

مختلفة خلط - فيما يعتقد هاندي - بين وظيفة الخلق لدى الفنان ، ووظيفة إعادة الخلق لدى الناقد ، وليس الاختلاف بينهما اختلافاً في الدلالة فحسب ، وإنما يمس مشكلة معقدة في علم الجمال الأدبي وهي موضوعية العمل Objectivity of the Work »[٢٠] .

إن وليم . جي . هاندي يعارض فكرة وجود تفسيرات مختلفة للعمل لأن ذلك يخلط بين عملية الخلق عند الفنان وإعادة الخلق عند الناقد . ولذلك يميل إلى وجود تفسير واحد هو تفسير الفنان ، أما رؤية الناقد فتأتي من منطلق قراءته الواعية للأشكال الخاصة للغة ، التي تعجز اللغة العادية عن تفجيرها ، ومن ثم يرى أن عمل الناقد اكتشاف للمعنى أكثر منه تفسير يقول : « وحين نقرأ النقد لا ننتظر من الناقد أن يكون قارئا جيداً ، وربما فطنا إلى حد بعيد لشكل خاص من اللغة صمم من ذاته ليعطي شيئا أكثر مما تستطيع اللغة العادية أداءه ، ونتوقع منه أن يوضح قراءته لهذا التفسير الخاص ، الذي هو تفسير الفنان ، ومجمل القول أن وصف عمل الناقد بأنه اكتشاف للمعنى أكثر دقة من وضعه بأنه تفسير له »[٢١] .

ويواصل هاندي أيضا رؤيته النقدية في موازاة الشكل القصصي والشعري فيرى أن كلا الشكلين (الشعر والقصة) يقصد إلى صياغة الخصوصية أو نسيج التجربة . ويتجه إلى ما يدرك ادراكا حسيا وليس إلى المجرد ذهنياً . فالقصة مثل القصيدة ليست لغة موضوعية لمعنى Dislocated into Meaning وكلماتها ليست كلمات بل تقديمات ، وبسبب هذا التشابه بين القصة والقصيدة فإن وصف لغة القصة بأنها رموز وعلامات للتجسيد أكثر منها اسنادات بين مسند إليه ومسند وصف يتسم بمزيد من الدقة ، كما أن كلا الشكلين من الوحدات التقديمية يتجاوز فكرة احتواء معنى إلى شيء آخر هو أنه بقدر الإمكان تشكيل لفكرة Formaulation »[٢٢] .

ويربط ستيفن سبندر Stephen Spender أيضاً بين الشكلين : الشعري والقصصي ، من خلال تماثل الصورة الشعرية مع المشهد والحكاية القصصية . وذلك في مقاله صناعة الشعر "The Making of Apoem" يقول :[٢٣] « إن التحدي المخيف في الشعر هو : هل يمكن أن أفكر بعيداً عن منطق الصور ؟ ما أيسر أن أشرح القصيدة التي أحب أن اكتبها ،

ولكن ما أصعب أن اكتبها ، لأن كتابتها تقتضي أن أعيش بطريقتي في التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار والتي هي هنا مجردات ذهنية محسب » . فهذه الفقرة بالطبع ، تعد بيانا جديداً بالملاحظة عن أهم المبادئ الأساسية التي يقتنع بها الشكليون ولو أعيدت كتابتها لأصبحت فيما أعتقد " ملاحظة عن الأنطولوجيا " في القصة على النحو الآتي : إن التحدي المخيف في القصة هو : هل يمكن أن أفكر بعيداً عن منطق المشاهد والحكايات ؟ ما أيسر أن أشرح القصة التي أحب أن اكتبها ، لأن كتابتها تقتضي أن أعيش بطريقتي في التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار ، والتي هي هنا مجردات ذهنية فحسب » .

فالقصة من وجهة نظر سبندر لها نفس البناء الأنطولوجي الكائن في الشعر ، ففي النص السابق لو استبدلنا كلمة " الشعر " بالقصة ، والصورة بالمشاهد أو العكس في كلتا الفقرتين لأصبحت الفقرتان فقرة واحدة . مما يؤكد تماثل البناء الأنطولوجي في كلا الشكلين، من حيث تبلور كليهما في صورة واحدة . ومن ثم يرى هاندي أن " النظر إلى الرواية أو القصة باعتبارها صورة واحدة أفضل من النظر إليها باعتبارها أحداثا تتعاقب في مسار طولي مستقيم ، وحينئذ يمكن أن تعرض بطريقتين مختلفتين : الأولى ، المعنى الرئيسي الذي يقدم في المشهد الافتتاحي أو الحكاية الافتتاحية كما في قصة الأخت كاريه أو قصة حينما أرقد محتضراً ، ولا يمكن أن يفهم إلا في ضوء مجموع المشاهد والحكايات التي يتكون منها العمل . الثانية ، أنه على الرغم من أن بناء الرواية في الواقع قد يكون بناءً زمنياً يتكون فيه العمل من سلسلة من الحكايات المترابطة التي تحدد الطريق ، فإن الناقد نادراً ما يرغب في تتبع مثل هذا النموذج في بناء مقالته النقدية ، بل على العكس فإن دوره في العمل كناقد يجب ألا يكون عرضا للأفكار التي تدور حول ما يحدث في التقديمات المتنوعة في الرواية بالصورة التي تتوالى بها وتكشف بها تدريجيا عن هذه الأفكار ، وإنما يجب أن يكون عرضا للأفكار التي تجسدت في هذه التقديمات بغض النظر عن موقعها في المسار الطولي المستقيم للعمل القصصي" (٢٤) .

ويرى أيضاً أن كثيراً من جاذبية الشكل الروائي يجب أن ينبع من إدراك أن القصة صيغة رمزية صالحة للتجربة وأنها تعمل على إعطاء وصف أكثر دقة للطريقة التي

تتكشف بها التجربة الإنسانية فعلاً لا بمعرفتها أو الفهم لها فحسب ، بل باختبارها خلال حياة إنسانية . والمشهد في الرواية ، كما في الحياة يُقدَّم ويعقبه مشهد آخر ، ومشاهد الرواية مرتبة بالطبع ولا تحدث مصادفة لأنها مشغولة بغاية فنية "(٢٥) .

وهكذا نجد أن الشكل القصصي عند رانسون ، وهاندي ، وسبندر ، يتماثل مع الشكل الشعري من حيث البناء الأنطولوجي للصورة في الشعر وللمشهد والحكاية في الرواية .

٢-٢ المتن الحكائي والمبنى الحكائي :

لم تقف آليات المنهج الشكلي عند حد المقاربات الشكلية للقصة والشعر بل تبلورت هذه الآليات في عدد من الأنماط الشكلية الأخرى ومنها : المتن الحكائي والمبنى الحكائي .

I - لا أحد ينكر أن مفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي يعودان إلى جهود الشكلانيين الروس لا سيما دراسة توماشفسكي(٢٦) " نظرية الأغراض " التي عرض فيها لهذين المفهومين ، وحين نتتبع الدراسات النقدية الروائية الأوربية والعربية المعاصرة نجد أنها لم تخرج كثيراً عن هذين المفهومين ، الأمر الذي يؤكد أن كثيراً من الدراسات البنيوية والنصية المعاصرة جاءت امتداداً لجهود أصحاب المنهج الشكلي ، خاصة فيما يتعلق بهذين المفهومين .

فيرى توماشفسكي أن المتن الحكائي Fable هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل . ويمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique ، حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها (تلك الأحداث) أو أدخلت في العمل والمبنى الحكائي يتألف من نفس هذه الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا(٢٧) .

وعلى حد تعبير ف. شلوفسكي أن المبني الحكائي يتشكل من نماذج الحوافز ، ويعني بالمبنى الحكائي النسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو الروائي أو الدراما الشعبية.(٢٨)

أي أن العمل الروائي يتشكل من الحوافز التي تتمازج فيما بينها ومجموع هذه الحوافز التي تتابع تتابعا زمنيا أو سببيا هي التي تشكل المتن الحكائي ، بينما الصياغة الفنية التي تحكم أبنية هذه الحوافز هي التي تشكل المبنى الحكائي وبمعنى أوضح يمكن القول إن العلاقة بين كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي من جهة والحوافز من جهة أخرى تدور في مستويين ؛ الأول : ارتباط المتن الحكائي بالحوافز المشتركة ، والثاني : ارتباط المبنى الحكائي بالحوافز الحرة (الهامشية) - وسوف نعرض لهذه الحوافز تفصيلا فيما بعد - والمتن الحكائي وفقا لتصور توماشفسكي يمثل المرور من وضعية إلى أخرى وهذا المرور يمكن أن يتحقق بفضل إدماج شخصيات جديدة كأن تكون هناك رابطة حب بين شخصيتين وتوجد مشكلات في طريق هذا الحب ، وحينئذ من الممكن أن تتم هذه الرابطة أو العلاقة بتدخل شخصيات أخرى جديدة تعمل على حل هذه المشكلات وتحقيق رابطة الحب ، أو بإخراج شخصيات قديمة من المشكلة كأن يوافق المعرقلون لهذا الحب على إتمامه سواء كانوا الأقارب أو شخصيات أخرى ، أو بموت أحد المتنافسين .

فالعلاقة هنا بين المتن الحكائي والحوافز المشتركة علاقة سببية والحافز المشترك بينهما هو حافز الحب بين شخصيتين أو أكثر ، فالحوافز هنا تمثل الروابط بين الأصوات الروائية المتتابعة إنها تشبه الحلقات التي تعمل على ربط الأحداث مع بعضها البعض ، وهو حافز مشترك لأنه يشترك في كل أنسجة الرواية ، بينما الانتقال أو المرور من وضعية إلى أخرى طوال الرواية هو ما يمكن وصفه بالمتن الحكائي إنه الهيكلية العامة للنص الروائي أو بمعنى آخر المسار الحدثي الحكائي الذي ينتقل من موضع لآخر طوال الرواية وفقا للتتابعين السببي أو الزمني .

غير أنه لابد من توضيح توافق هذه المصطلحات مع الأبنية الاجتماعية التي أفرزتها من ناحية ومع النصوص الروائية المعبّرة عن هذه الأبنية والتراكيب الاجتماعية وهذا ما عبّر عنه توماشفسكي نفسه فقد رأى " أن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية ، التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة ، وفي نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية ، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم"(٢٩)

وهكذا نجد المتن الحكائي يتوافق وهذه السيرورة الاجتماعية من حيث تطوره في نسيج الرواية وانتقاله من موضع لآخر وفق مبدأ السببية التي تنقل حدثاً روائيا من موضع لآخر ، تماما مثلما تنتقل الطبقات الاجتماعية من موضع لآخر وفقاً لتطور الصراع الطبقي الاجتماعي .

ولذلك نجد أن المتن الحكائي يقترن بالنص الروائي من أوله إلى آخره فيكون له علاقة ببداية الرواية وعقدتها وحبكتها ونهايتها لأنه يتماس وأحيانا يتداخل معها فقد تكون بداية المتن الحكائي متوازنة في حالة وصف البداية السعيدة أو متوازنة بين الشخصيات ، وغالبا ما نجدها في النصوص الروائية التقليدية أو الشعبية أو حتى التجديدية أحيانا وذلك بأن تصور بداية المتن الحكائي حالة السكينة والهدوء التي تعيش فيها الشخصيات ثم تتحول عن هذه السكينة بدخول حدث جديد يمثل العقدة الروائية أو إدخال حوافز مشتركة أو ديناميكية تعمل على تحريك المتن من حالته السكونية الأولى إلى الحركية . وهذه الحوافز التي تعمل على تغير البداية المتوازنة - هذا على فرض كونها بداية متوازنة - يطلق عليها توماشفسكي العقدة Noeud وتنحصر الحبكة في تبدلات الحوافز الرئيسية التي يتم ادخالها بواسطة العقدة وهذه التبدلات هي التي أطلق عليها (بالمرور من وضعية إلى أخرى) . ويربط بين أزمة العقدة وأزمة الشخصيات حيث التناسب بينهما يكون طرديا ، ويزداد التوتر في سياق المتن الروائي كلما اقترينا من حالة تغيير الوضعية - أي الانتقال من موضع لآخر - وهذا الاقتراب يتضح من خلال حالات التهيؤ التي تسبق عملية الانتقال . ثم يصل المتن الحكائي إلى النهاية حيث اللجوء إلى الحل فينتصر الشر أو الخير وفق رؤية الكاتب.

غير أن هذا التطور للمتن الحكائي من بداية العمل إلى نهايته - وفق رؤية توماشفسكي - لو توافق مع بعض النصوص الروائية في أوائل القرن العشرين فإنه يصعب توافقه مع النصوص الروائية المعاصرة لأن النص الروائي أصبح أشبه بلوحات فنية متتابعة تتابعا طردياً أو عكسيا أو متداخلاً وعليه يصعب تحديد البداية المتوازنة أو غير المتوازنة أو العقدة المركزية ومحاولة حلها بالخير أو الشر . كما أن هذه المهيئات التي تسبق عملية

الانتقال من موضع لآخر لم تعد تشكل ظاهرة في الإبداع الروائي المعاصر كما كانت في النصوص الروائية التقليدية ذلك أن الكاتب من الممكن أن يلجأ إلى القفز الزمني أو الاختزال الزمني أو الديمومة الزمنية في سياق الأحداث ومن ثم يتجاوز هذه المهيئات ، وبالتالي تنتقل من حدث إلى آخر وليس بالضرورة أن يمثل هذا الحدث العقدة . وعليه فإن العقدة حينئذ لا تتحكم في مجرى المتن الحكائي - كما رأى توماشفسكي - ومن ثم فإن تناول المتن الحكائي لابد أن يفهم في سياقه التاريخي من ناحية وفي سياقه المعاصر من ناحية ثانية ولا يتم تناول المصطلح على اطلاقه وتطبيقه بمعزل عن السياقين أو بمعزل عن سياقه العصري كما يفعل بعض الباحثين المعاصرين - وسوف نعرض لبعضهم في هذه الدراسة فيما بعد .

وإذا كان المتن الحكائي يتشكل من سياق الأحداث المتتابعة تتابعا سببيا أو زمنيا "فإن مواد المتن الحكائي تشكل المبنى الحكائي مرورا بعدد من المراحل "(٣٠) ، كما يرى توماشفسكي . وأهمها الحوافز التي تظهر في الرواية خلال المبنى الحكائي ، سواء كانت حوافز قارة " مشتركة " أو حرة " هامشية " . وغالبا ما تقترن الحوافز الحرة بالمبنى الحكائي، وإذا كان المتن يتشكل من سياقات الأحداث المتتابعة فإن المبنى يتشكل من طبيعة هذا التتابع ، وبمعنى آخر المتن يتشكل من الأحداث المتتابعة والمبنى يتشكل من طبيعة تتابع هذه الأحداث ، فلو أحدثنا تغييرا في مسار أحداث الرواية من حيث تقديم حدث على آخر أو حالة على أخرى أو العكس فطبيعة هذا التغيير هو المبنى الحكائي على حين أن الأحداث نفسها تشكل المتن الحكائي سواء تقدمت أو تأخرت في السياق الروائي ، فإذا أحدثنا تقديما أو تأخيرا في سياق الأحداث الروائية فحينئذ سوف يظل المتن الحكائي كما هو لكن الذي يتغير هو المبنى الحكائي .

ويفرق توماشفسكي بين زمان المتن الحكائي وزمان الحكي فيرى أن زمن المتن الحكائي هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه ، أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة عرض) وهذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل Dimention ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي بواسطة تاريخ الفعل

الدرامي أو الإشارة إلى المدد الزمنية التي تشغلها الأحداث أو بواسطة خلق الانطباع بهذه المدة .[٣١]

. . . .

II- وقد عنى بمفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي عدد كبير من الدارسين العرب في حقل الدراسات النقدية الروائية ، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر : سعيد يقطين في " تحليل الخطاب الروائي ويمنى العيد وحسن بحراوي " ، وحميد لحمداني في " بنية النص السردي " وغيرهم .

غير أن معظم الدراسات عنيت إلى حد كبير بالمفهوم النظري كما هو عند الشكلانيين الروس دون محاولة فهم هذه المصطلحات في سياقيها التاريخي والمعاصر . فتجد - على سبيل التمثيل - سعيد يقطين ينقل مفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي كما وردا في نظرية المنهج الشكلي ، ويخلط بين مفهومي المبنى الحكائي والخطاب فيقول : « وليس المبنى الحكائي إلا الخطاب كما سنعاين ذلك مع تودوروف الذي ينطلق من أعمال الشكلانيين »[٣٢] .

غير أننا عندما نطالع آراء تودروف لا نجده يخلط بين المفهومين بل هو يفرق بين القصة والخطاب وإذا اقتبسنا نفس النص الذي استشهد به سعيد يقطين فإننا لا نجد هذا الخلط بين المبنى الحكائي والخطاب ، بل هو يفرق بين القصة والخطاب وحتى لو افترضنا جدلاً أن سعيد يقطين يقصد بالقصة المبنى الحكائي - وهذا بعيد إلى حد كبير - فإن تودروف نفسه يفرق حتى بين القصة والخطاب ، يقول : « إن القصة تعنى الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكى، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة) ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث »[٣٣] .

وهنا يتضح أن المبنى الحكائي ليس هو الخطاب بمفهوم تودروف نفسه فقد سبق أن أشرنا إلى مفهوم المبنى الحكائي عند الشكلانيين الروس خاصة توماشفسكي وأن تعريفه يعني بطبيعة الانتقال والتحول من موضع لآخر أو حدث لآخر بينما الخطاب هنا يعني بالراوي الذي يقدم أحداث القصة والقارئ الذي يتلقى هذا الحكى . ومن ثم تكمن مشكلات النقد الروائي المعاصر خاصة الذي يعتمد على آليات التشكيل السردي والحكائي والخطابي في عدم التمييز الدقيق بين المصطلحات والتعبيرات النقدية .

يضاف إلى ذلك أن الجوانب التطبيقية جاءت معبّرة عن هذا التداخل في المفاهيم والمعايير النقدية ، ولو أن هذه الدراسات طرحت رؤية منهجية معينة وتم التطبيق عليها ربما لتقلصت مساحة التداخل في المصطلحات خاصة فيما يتعلق بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي، فنجد على الرغم من أن سعيد يقطين عنى بالجانب النظري لمفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي كما وردا عند توماشفسكي[٣٤] ، إلا أن الجانب التطبيقي عنده جاء بعيداً إلى حد كبير عن هذين المفهومين .

وطرح هذه المفاهيم الذاتية على علاتها دون الوقفات المتأنية من الناحيتين النظرية والتطبيقية يزيد من غموض المصطلحات وتداخل الرؤى وغياب المعايير النقدية الدقيقة.

وهكذا في العديد من الدراسات الشكلانية التي عنيت بنقد الرواية ومنها بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي ، وبنية النص السردي لحميد لحمداني وغيرهما[٣٥] .

٢-٣ السرد Narrotion :

يشكل السرد Narrotion آلية أخرى من آليات المنهج الشكلي ، وقد عنى بدراسة السرد العديد من النقاد الأوربيين والعرب بداية من العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته ، وربما يصعب حصر كل الدراسات الأوربية والعربية التي عنيت بالسرد نظريا وتطبيقيا ، لأن هذه الآلية كان لها نصيب الأسد قياساً بالآليات الأخرى للمنهج الشكلي كالمتن الحكائي أو المبنى الحكائي أو النسق أو التحفيز

وترجع بدايات الاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس لاسيما ايخنباوم في دراسته

حول نظرية النثر . فقد أشار إلى " أوتو لودفيج Otto Ludwig " وكيف أنه فرق بين شكلين من السرد : الأول : السرد بالمعنى الحرفي للكلمة ، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين ، فالحكى يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس والثاني : السرد المشهدي ، وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة : ويكتفي من القسم الحكائي Narrative بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه ، بمعنى أنه يقتصر عمليا على الإشارة المتعلقة بالمشهد، وهذا النوع من السرد يذكر بالشكل المسرحي "(٣٦) .

ولم يقف تقسيم السرد عند أوتولودفيج فحسب بل أشار إليه توماشفسكي أيضا في نظرية الأغراض فرأى أنه " يوجد نمطان رئيسيان للحكى : سرد موضوعي Objectif ، وسرد ذاتي Subjectif ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال . أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكى من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه ، ويمكن للنظامين أن يختلطا ففي السرد الموضوعي يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة ، فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية . فيما بعد ينتقل أنتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى ، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية . هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد بمعنى : أنه يكون أيضا راويه : أما الكاتب متكلما باسم الراوي فيحرص في نفس الوقت على ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الراوي الإخبار بها في بعض الأحيان تكون وضعية الراوي كخيط مرشد للسرد كافيه لتحديد بناء العمل بكامله ومع بقاء مادة البناء الحكائي على حالها فإن البطل يمكن أن يتعرض لبعض التغييرات إذا ما تابع الكاتب شخصية أخرى "(٣٧) .

ويتضح في تفسير توماشفسكي مدى اهتمامه بالعلاقة بين السرد والمتن الحكائي والمتن الحكائي ، وأن هذا التقسيم يخضع لهذه العلاقة ، وعنى بالسرد أيضا رومان جاكوبسون أحد أعضاء الجماعة الشكلانية كما يتضح لنا أيضا أن العناية بالسرد ظهرت مع ظهور الشكلانيين الروس في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن ، ثم توالت الاهتمامات

بنظريات السرد في الدراسات البنيوية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها فعنى بالسرد كل من ميخائيل باختين[٣٨] ، وفلاديمير بروب Vladimir Prop[٣٩] . وجيرار جنيت G. Genette[٤٠] . وجوناثان كيلر Jonathan Culler ، وروبرت شولز Robert Sholes ، ونورثروب فراي Northrop Frye ، وواين بوث Wayne Booth ، وكلود بريموند Claude Bremond ، و أ.ج. جريماس A.J. Greimas وغيرهم[٤١] .

ونظراً لتعدد الدراسات التي عنيت بالسرد خاصة في أوربا خلال القرن العشرين ، فإننا نعرض لأهم الاختلافات بين نظريات السرد التي كانت سائدة آنذاك من وجهة نظر والاس مارتن ، فهو يرى " أن البنيويين الأوائل أكدوا في نظرياتهم السردية على اطار التحليل الشكلي ، كما ناقش النقاد السيميولوجيون والنقاد الماركسيون التقاليد الثقافية والمحيط الاجتماعي ، وعنى الشكلانيون الروس في دراستهم للسرد بالتقاليد الأدبية . كما عنى فريق آخر من النقاد بدراسة النقد القائم على دراسة استجابة القارئ" . أي أنهم اهتموا في دراساتهم السردية بموقف القارئ تجاه العملية السردية . وفريق أخير عنى بوجهة النظر في العملية السردية "[٤٢] .

وكل فريق من هؤلاء النقاد يحاول الانتصار لوجهة نظره السردية فالمؤيدون للعملية السردية للمحيط الاجتماعي والتقاليد الثقافية يستندون إلى أن " المجتمع يتغير " والمعنى الكلي للعمل الأدبي هو مجموع المعاني التي تتراكم عبر التاريخ . ولكن تاريخ التقاليد الأدبية يعتمد إلى حد كبير على التاريخ السياسي والاجتماعي"[٤٣] . والمؤيدون لعلاقة السرد بالقارئ يرون أنه " لكي نفهم المسرودات علينا أن ندرس كيف فهمها القراء "[٤٤] .

على أن مثل هذه الرؤى لا تحول دون وجود نظرية شمولية في السرد تحاول أن تفيد من كل الاتجاهات السردية لأنه لا توجد نظرية سردية واحدة مسلم بها لدى كل التيارات النقدية وعلى الرغم من مثالية هذه الفكرة لكنها قد توجد .

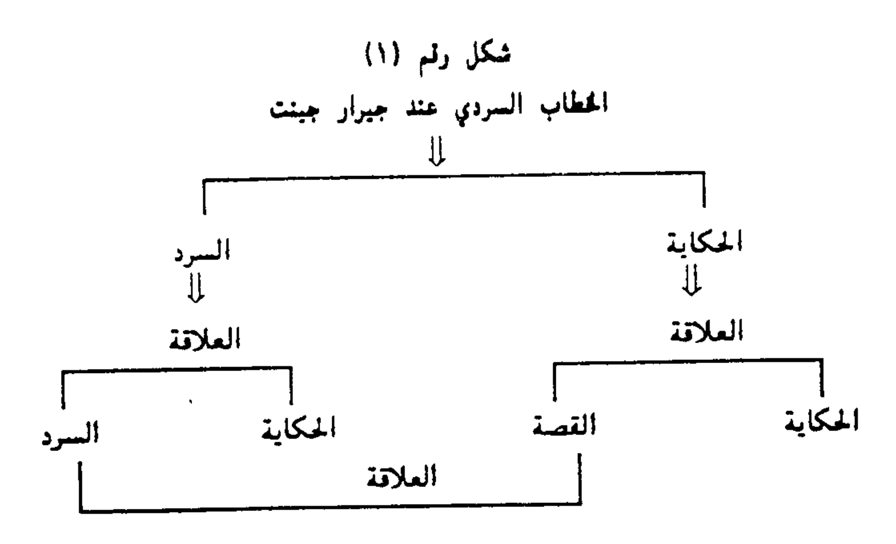
ونخلص من ذلك إلى أن الدراسات التي عنيت بالسرد عديدة وشكلت تيارات واتجاهات مختلفة بداية من المدرسة الشكلانية الروسية ونهاية بالدراسات البنائية بمختلف أنماطها واتجاهاتها وأقطارها .

ولسنا بصدد العرض التاريخي للدراسات التي عنيت بالسرد في الدراسات الأوربية والعربية لأنها امتدت قرابة قرن ، ولكننا بصدد التنويه إلى مدى أهمية الدراسات السردية في نقد الرواية الأوربية والعربية ومدى انبثاقها من المدرسة الشكلانية وتطورها منذ العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته وتداخلها مع الدراسات البنائية والدلالية في الاتحاد السوفيتي وفرنسا وانجلترا وأمريكا وغيرهم .

ومن ثم يصعب الوصول إلى مفهوم محدد للسرد يتفق عليه كل النقاد الشكلانيين والبنائيين ، لأن المفهوم يخضع للتيار أو الاتجاه السردي الذي يتبناه كل فريق بمعزل عن الآخر .

وعلى سبيل المثال لا الحصر يربط جيرار جينت بين الحكى والسرد ، ففي الفصل الذي يخصصه لخطاب الحكى يبدأ بتميز هذا الخطاب بجعله يستوعب السرد والحكى فيقول : « تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي ، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث »[٤٥] . كما يرى أن " تحليل الخطاب السردي يستتبع باستمرار دراسة العلاقتين : ويعني من جهة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثاني) ؛ ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه ، ويطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي (حتى وإن تكشف هذا المضمون والحالة هذه عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي) واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه ، واسم السرد على الفعل السردي المنتج ، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل »[٤٦] .

وهكذا نجد جيرار جينت G. Genette يربط بين الحكى والسرد ، ويقوم الخطاب السردي عنده على العلاقة بين الحكاية والقصة ، وبين الحكاية والسرد ، وبين القصة والسرد . والشكل التالي رقم (١) يوضح نمط هذه العلاقة :



وهكذا نجد أن جينت يعني بالسرد ولكن من خلال علاقته بالحكاية .

ولسنا في مجال العرض التاريخي لمفهوم السرد كما ذكرنا ، لأن كل مفهوم يتشكل وفق الاتجاه أو التيار السردي الذي يتبناه فريق معين من النقاد ، أو مدرسة نقدية بعينها .

على أننا نستطيع القول : إن السرد يعني بالطريقة التي تحكي بها القصة بداية من الراوي وصولاً إلى المروي له مروراً بالقصة المحكية . أو هو ذلك المعنى الذي أراده بعض النقاد والذي يعني " بالكيفية التي تروى بها القصة عن طريق الراوي والقصة والمروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها "[٤٧] .

* * * *

وفي الربع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية العربية في نقدنا المعاصر . وعلى الرغم من غلبة الجانب النظري على التطبيقي ، إلا أن محور السرد احتل مساحة كبيرة في النقد التطبيقي الروائي في البلاد العربية . وبدأت الدراسات السردية النظرية تفرض وجودها في الأدب العربي المعاصر عندما بدأت الدراسات العربية تعني بترجمة النقد الشكلاني الروسي والأوربي ، والنقد البنيوي الإنجليزي والفرنسي

والأمريكي [48] وساعد ذلك على بزوغ السرديات الروائية العربية. ففي مطلع السبعينيات صدر كتاب " مشكلة البنية "[49] للدكتور زكريا إبراهيم ، وبعد الفصلان المعنونان بـ " البنيوية اللغوية " ، و " البنيوية الماركسية " بداية التشكيل الجنيني للدراسات السردية في النقد الشكلاني الروسي من ناحية والنقد البنيوي الأوربي من ناحية ثانية . فالسرد أدواته اللغة والخطاب الفكري ، والبنيوية اللغوية والماركسية تعتمدان على هاتين الدعامتين في التشكيل السردي للنص ، كما أن البنيوية تعتمد على عقلنة النص أو بمعنى آخر علمية النص لأنها تستند إلى اللغة ، وأداة الخطاب السردي الملفوظ أو المكتوب هي اللغة . ومن ثم تشكل هذه الدراسة المخاض الجيني لميلاد السرديات - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير .

وتأتي دراسة الدكتور صلاح فضل عن " نظرية البنائية في النقد الأدبي " سنة ١٩٧٨[50] لتجسد أيضاً مسيرة الدراسات السردية بداية بالمدرسة الشكلانية ونهاية بالمدرسة البنيوية وذلك من خلال تتبعه لجذور المدرسة البنائية وموقع السرد فيها . فهي تعد من الدراسات الرائدة في النقد العربي ، التي عنيت بتطور المنهج البنيوي ، بداية من مدرسة جنيف ، مروراً بالشكلية الروسية ، ومدرسة براغ ، ومفهوم البنية وتطبيقاتها في العلوم الإنسانية وعلاقتها بالتاريخ ، والنقد الأدبي والأدب في شتى صوره وأشكاله المختلفة لا سيما الشعر والقصة .

وما يعنينا في هذه النظرية هو مبررات الشكلية الروسية وكيف أنها تطورت إلى البنائية ، وعلاقة البنية بالحكى والراوي والمحمول والعامل في النص القصصي .

فقد حاولت حلقة براغ أن تتجاوز أوجه القصور في النظرية الشكلية وبدلاً من قصرها على الجانب اللغوي واستبعاد عناصر أدبية الأدب نجد " أن " جاكوبسون " يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية ، لا إلى انعزالية الأدب " . . فلم يعد الأمر قاصراً على الأدب ، إذ أن اعتبار العنصر الجمالية كلها رموزاً أو علامات لا يقف عند حد العمل الأدبي كشيء منعزل ، وإنما يشمل دور المؤلف أو ما يسمى بشخصية الفنان ، والبنية الداخلية للعمل الفني معاً .[51]

ويعني المحور المعنون بـ " تشريح القصة " في هذه الدراسة ببنية الحكاية ، وكيف أنها تطورت عند الشكليين والبنائيين ، فعلم اللغة نستطيع أن نؤسس عليه التحليل البنائي للحكاية وتتمثل في النظام " أي أن الحكاية لا تنحل إلى مجرد مجموعة من الأقوال ، بل لابد من تصنيف العناصر الكثيرة التي تدخل في تركيبها على أساس مبدأ مستوى الوصف اللغوي "(٥٢).

ووفق هذا المنظور يتشكل التحليل البنائي للحكاية من المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية ، وتتمثل العلاقات القصصية في ثلاثة أنماط عامة هي : نمط العلاقات الزمنية وتعاقب الأحداث ، ونمط العلاقة المنطقية التي تجعل مبدأ السببية هو السائد في بنية القصة ونمط العلاقة المكانية . ويعني بالعلاقة بين الحكاية والقول ويرى أنها تشمل ثلاث مجموعات من العناصر ؛ الأولى تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القول ، والثانية تتصل بمظاهر القصة أو الطريقة التي يتصور بها الراوي الحكاية . والثالثة أحوال القصة التي تتوقف على نوعية القول الذي يستخدمه الراوي كي يطلعنا على الحكاية ويعرض لآراء رولاند بارت في نوعي الوحدات القصصية : وهما النوع ذو الطابع الوظيفي ، والنوع ذو الطابع التكاملي ، وما ينجم عنهما من وحدات كبرى وصغرى في النص القصصي "(٥٣).

وعنى هذا المحور أيضاً بالفاعل وأنماطه في التشكيل البنائي الحكائي ، واعتمد على تصور جريماس من حيث المرسل والمرسل إليه ، والمساعد ، والمضاد ، والمنتفع والعائق كما عني بالمحمول والعامل وقواعد الاشتقاق من حيث اقترانها بالعناصر الفاعلة كالرغبة والتواصل والمشاركة ومقابلاتها وفق تصور تزفتان تودوروف " Todorov, Tzvetan " وهذه " المحمولات الثلاثة تقوم عليها العلاقات الأساسية ؛ ولا تلبس جميع العلاقات الأخرى أن تتفرع عليها ؛ لكن هذا التفريع لابد له من أن يعتمد على قواعد الاشتقاق . القاعدة الأولى تصوغ العلاقة بين المحمول الأصلي والمحمول الفرعي ، وهي قاعدة التقابل : فكل واحد من المحمولات الثلاث يقتضي محمولاً مقابلاً أو معارضا . فيصبح لدينا ستة محمولات . والقاعدة الثانية تتصل بالانتقال من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول ، وهكذا نصل إلى إثنتي عشرة علاقة نجدها في أية حكاية وذلك باستخدام ثلاثة محمولات

أساسية وقاعدتين للاشتقاق "[54] .

كما تناول مفهوم الراوي من منظور هنري جيمس وسارتر ، ومنظور البنائيين ، وكذلك علاقة الراوي بشخصياته .

وتعد هذه الدراسة أيضاً خطوة متقدمة في تطور المنهج الشكلي والبنيوي عامة وفي الأنماط الشكلية للرواية خاصة لاسيما السرد والتحفيز . كما أنها جاءت امتداداً للتيار الشكلي - كما أوضحنا وأوضحته هذه الدراسة أيضاً .

ويتابع الدكتور صلاح فضل قضية السرد في إطارها التطبيقي في كتابه " شفرات النص " وعلى الرغم من أن هذا الكتاب عنى بالنقد التطبيقي لبعض الأعمال الشعرية والقصصية ، وعلى الرغم من اهتمامه بالدراسة السيميولوجية لرواية أولاد حارتنا إلا أنه لم يغفل قضية السرد في الرواية وربط بينها وبين إيقاع النص الروائي من خلال الاستناد إلى الجانب الإحصائي ، يقول على سبيل التمثيل : « يمثل السرد بما يشمله من وصف للزمان والمكان والشخصيات وحركتها ورواية الأحداث على لسان الراوي والتعليق عليها قرابة ٨٥ سطراً أي بنسبة ٣٨٪ من عدد السطور المكتوبة ، مع ملاحظة أنها سطور كاملة ، الأمر الذي يجعلها دائماً تامة الكلمات ، ويصل عدد سطور الحوار الذي جاء على لسان إحدى الشخصيات المتحدثة في الرواية ١٣٧٦ سطراً ، أي بنسبة ٦٢٪ من جملة القول الروائي ، مع ملاحظة أن كثيراً منها غير تامة في عدد كلماتها ، وليس هناك نجوى بالمعنى الدقيق للكلمة ، أي عبارات تبوح بها شخصية رئيسية وتتحدث عن عالمها الباطني بصيغة المتكلم في غير حوار وبدون علامات تنصيص ، وإن كانت هناك بعض الشذرات التي لا تتجاوز ثلاثين سطراً قد جاءت على لسان جبل - الشخصية الأساسية - تكشف عن طرف من مواجده وانفعالاته الخاصة بين علامات تنصيص أحيانا ، وبضمير الغائب أحيانا أخرى دون أن تستغرق مساحة نصية يعتد بنسبتها . ونتيجة لذلك بوسعنا بعد هذا الأجراء القياسي البسيط أن نخلص إلى صحة التصور المبدئي عن مدى التوازن في إيقاع النص الروائي بين السرد والحوار .. إذ يكاد السرد يروي نصف الحقل الدلالي تاركاً النصف الآخر للحوار ليبث فيه قدراً أساسيا من الحركة والتفاعل الدرامين »[55] .

وهكذا نجده يعني في هذه الدراسة بالسرد الروائي التطبيقي لاسيما رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ وترّبط السرد بالدراسة البنيوية والإحصائية من خلال اللجوء إلى التصفيح والإحصاء ليصل من خلالهما إلى المستوى الدلالي للسرد الروائي .

ويواصل في دراسته " بلاغة الخطاب وعلم النص "[٥٦] ، وخاصة الفصل الخامس : " تحليل النص السردي " . عنايته ببلاغة السرد وأساليبه وأنماطه وسيميولوجيا النص السردي .

ففي محور أساليب السرد وأنماطه ، يتتبع أنماط السرد عند بعض النقاد الشكلانيين والبنيويين ومنهم ميشيل بوتور " M. Butor وميخائيل باختين M. Bajtin, ، وتودروف T. Todorov ، وجيرار جينت G. Genette وغيرهم " . وتعد هذه الدراسات أيضاً خطوة متقدمة في مجال العناية بالسرديات في النقد العربي .

* * * *

وتأتي دراسة رشيد الغزي " مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة "[٥٧] وقد عنيت أيضاً بقضية السرد وكيفية معالجتها في النظريات النقدية الحديثة ؛ غير أنها لم تقف وقفة متأنية أمام التشكيلات السردية في القصة . على الرغم من أن هذه السرديات تعد آلية من آليات المنهجين الشكلي والبنيوي .

أما دراسة " وليد النجار " قضايا السرد عند نجيب محفوظ "[٥٨] سنة ١٩٨٥م فتعد خطوة أخرى في العناية بالسرديات التطبيقية في النقد العربي ، فقد استعار طريقتي جيرار جينت Gerard Genette وجان ريكاردو Jean Ricardou في السرد ، وطبقهما على ثمانية من أعمال نجيب محفوظ القصصية هي : القاهرة الجديدة ، وخان الخليلي ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، والثلاثية (بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية) وهذه الروايات تجسد عقداً من الإبداع الروائي تقريبا في مسيرة نجيب محفوظ ولا تجسد كل مسيرته الروائية لأنها تمثل مرحلة محفوظ الروائية بداية من عام ١٩٤٥ حيث القاهرة الجديدة ، ونهاية بعام ١٩٥٧ حيث أصدر رواية السكرية . وبقية الروايات المشار إليها صدرت خلال هذه الفترة . ولا نظن أن هذه الروايات فحسب هي التي تبلور قضايا السرد

عند نجيب محفوظ ، لأنها أغفلت رواياته التاريخية ، ورواياته التي صدرت بعد ذلك منذ أواخر الخمسينيات وحتى منتصف الثمانينيات حيث صدرت هذه الدراسة السردية ولكنها تعد خطوة ايجابية في السرديات التطبيقبة العربية وقد عنيت هذه الدراسة بخمسة فصول ؛ الأول : زمن السرد وزمن الرواية وعنى بضبط محوري الزمن وسرعة السرد من حيث المشهد والايجاز والتوقف والقطع . والثاني : التصرف الزمني وعنى بنظام زمن السرد ، والرجعات والتوقعات . والثالث : التواتر ؛ وعنى بنماذج التواتر ، والوحدات الزمنية ، والتعاقب والتعاصر ، والتحول ، والوصف . والرابع : الصيغة السردية وعنى بنماذج الكلام والتصور السردي ، والتركيز . والخامس: الصدى السردي وعنى بنماذج السرد ، والمستويات السردية ، والكاتب والقصة .

ولسنا بصدد مناقشة هذه المحاور ، ولكن ما يعنينا أن هذه الدراسة تعد خطوة في مسيرة السرد الروائي العربي الذي اعتمد على آليات السرد الشكلي والبنيوي .

ثم تأتي دراسة سمير المرزوقي وجميل شاكر " مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً"[٥٩] سنة ١٩٨٦ ، لتعد خطوة تالية في السرد الروائي العربي . وإذا كان وليد النجار طبق منهجي جيرار جينت ، وجان ريكاردو في السرد ، فإن كلا من سمير المرزوقي ، وجميل شاكر اعتمدا في هذه الدراسة " على دراسة النصوص الحكائية بغية استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية Structurale لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي بالدلالية Semantique والعلامية Semiotique وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وجريماس Greimas وجينت Genette وبريمون Bremond " .

أي أنهما اعتمدا أيضا على الطريقة السردية لكل من فلاديمير بروب ، وجريماس ، وجيرار جينت ، وبريمون ، وتطبيق هذه المنهجية السردية على بعض النصوص الأدبية خاصة النصوص القصصية .

وجاءت هذه الدراسة في قسمين ؛ الأول : القسم النظري وعنى بعدة محاور ؛ هي : التحليل الوظائفي للقصة ، واعتمد التحليل على بروب والمثال الوظائفي عنده ، وعلى

الحكاية الشعبية من الناحية الوظيفية البحتة ، ومن حيث بنيتها الزمنية ، وبنيتها المكانية، وشكلية التحليل الوظائفي من خلال محاولات جريماس لشكلنة المثال الوظائفي .

والمحور الثاني عنى بتحليل النص القصصي ، والثالث عنى بالسرد القصصي من حيث زمانه ومستوياته وعلاقة السارد بالحكاية ووظائف السارد ، والرابع عنى بالقصصية والعلامية من حيث البلورة المنهجية والمعرفية ، والدلالية الهيكلية والدلالية الأصولية والنحو الأصولي ، والملفوظات القصصية ، والوحدات القصصية .

والثاني : القسم التطبيقي : وعنى بالتحليل الوظائفي للحكاية ألفرنسية (اللحية الزرقاء) ، وللحكاية الشعبية التونسية " سبع صبايا في قصبايا " ، ولأمثلة تطبيقية مستمدة من قصص " بيت سيئ السمعة " لنجيب محفوظ ، وأمثلة تطبيقية مستمدة من رواية " برق الليل " للبشير خريف ، ومسرحية السد لمحمود المسعدي .

وقد اعتمد الباحثان إلى حد كبير في سردهما التطبيقي على طريقتي بروب ، وجريماس ، وعلى الرغم من استعارة قوالب سردية أوربية ، إلا أنها تعد خطوة تالية في السرد الروائي العربي . وتثبت أيضا تطور السرد النظري والتطبيقي بداية من السرديات الشكلانية ونهاية بالسرديات البنيوية .

* * * *

وتشكل دراستا يمنى العيد خطوة أخرى في مسيرة السرديات القصصية العربية . الأولى بعنوان " الراوي ، الموقع والشكل " سنة ١٩٨٦ وفيهما تعتمد أيضاً على استعارة أنماط سردية شكلانية وبنيوية وتحاول تطبيقها على النصوص الروائية العربية .

والدراسة الثانية بعنوان " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي " سنة ١٩٩٠ ، والباحثة شأنها شأن من سبقوها في دراسة السرديات اعتمدت على المنهجية السردية لكل من بروب ، وجريماس ، وتودوروف تقول : " في هذا الضوء لمسألة التعامل مع المعرفة وتملكها تملكاً يحييها بالتحول ، وآخذين بعين الاعتبار السياق المعرفي لحركتنا النقدية العربية الحديثة ، نبادر إلى صياغة منهجية تخص الوظائف التي تؤديها عناصر

بنية النص السردي الروائي ، علنا بهذه الصياغة نعيد انتاج بعض المعارف التي كانت نتيجة سلسلة من الجهود استند بعضها إلى البعض الآخر بدءاً من الباحث الروسي المعروف فلاديمير بروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠) الذي حدد للأفعال في الحكاية الشعبية وظائفها العدة ، ووضع قوانين علم بنية الحكاية ، مروراً بجريماس (١٩١٧ -) الناقد والباحث الفرنسي الذي اشتغل على سيميوطيقا السرد ، فقدم كشوفا تخص زمن القص ومفهوم الراوي وصوت من يروي وصولاً إلى تودوروف (روسي الأصل لكنه مقيم في فرنسا) الذي أوضح معنى الشعرية وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي كما ساهم في تطوير بعض المفاهيم الخاصة بالعمل السردي الروائي "(٦٠) .

وجاءت دراستها في ستة فصول : الأول : دراسة موضوعها الشكل وعنيت بهيكل البنية وأسرارها ، وحددت الطريقة السردية التي اتبعتها ومفهومها للكتابة وأن الصورة المرتسمة في ذهن الكاتب لا تطابق الواقع " لأن الكاتب - على حد تعبيرها - حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع ، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخص هذا الواقع "(٦١) .

وتربط بين الكتابة الذهنية والواقع أو لنقل الصورة الذهنية والمرجع بعملية الانزياح، حيث تنزاح الصور المرتسمة في الذهن بارتسامها عن الواقع متفارقة ، تختلف عنه ولا تطابقه . وبرغم التسليم باختلاف الصورة الذهنية إلا أننا نستطيع القول بأن الصورة المرتسمة في الذهن هي انعكاس للواقع ومن ثم لا تتطابق الصورة الذهنية مع الواقع تطابقاً تاماً لكنها تتماثل أحيانا مع الواقع وفي الحين الآخر تتقارب معه لكنها لا تختلف مع الواقع اختلافا تاما .

والثاني : العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية ، وعنيت فيه ببنية العمل السردي الروائي ، وترابط الأفعال وفق منطق خاص بها وتم التطبيق على نص حكاية الجرجوف ، وهو نص مأخوذ من كتاب حكايات وأساطير يمنية للكاتب اليمني علي محمد عبده ، كما عنيت في هذا الفصل أيضا بالحوافز الروائية - وسوف نناقش هذا المحور عند مناقشتنا للتحفيز الروائي في موضع آخر من هذا البحث - والفصل الثالث: العمل السردي

الروائي من حيث هو قول ، وعنيت فيه بالمقولات الثلاث وهي زمن القص، وهيئة القص ، ونمط القص ؛ والفصل الرابع : زاوية الرؤية والموقع وعنيت فيه بزوايا الرؤية والنظر والموقع ، والفصل الخامس : عنيت فيه بالسرد التطبيقي على رواية " أرابيسك " لأنطوان شماس ، وصدرت بالعبرية في تل أبيب سنة ١٩٨٦ ، وترجمها إلى الفرنسية جي سانياك وصدرت في فرنسا سنة ١٩٨٨ ، والفصل السادس : القصة القصيرة والأسئلة الأولى ، وعنيت فيه بالعلاقة بين اللغة والأدب والايديولوجيا ، والايديولوجي والحقيقي في القص ، والقول اللغوي في القص .

وهكذا نجد هذه الدراسة تعتمد على تقنيات السرد الروائي كما وردت في كتابات الشكلانيين والبنيويين .

* * * *

وتأتي دراسة محمد مفتاح " دينامية النص تنظير وإنجاز " سنة ١٩٨٧ لتواصل مسيرة الدراسات السردية العربية ، ففي هذه الدراسة بعد أن يعرض للأسس العلمية لبيولوجيا علم النص والأسس النفسية والابستمولوجية له وكذلك التركيب وبعد أن يعنى بنمو النص الشعري وحواريته وتناسله وسيرورته نجده يعني في فصل مستقل بالصراع في النص القصصي معتمداً على آليات التشكيل السردي مثل هيكلة النص وترابطه وتداعياته وتقابلاته وتراكماته وتركيبه وحذفه والمكون التركيبي له وأفقيه التحليل وعموديته(٦٢) .

وعلى الرغم من أن موضوع الدراسة عنى بدينامية النص إلا أن هذه الدينامية تشكلت من خلال أنماط التشكيل السردي للنص .

وتأتي دراستا سعيد يقطين لتتقدما بالسرد الروائي العربي خطوة أخرى لاسيما في السرديات الروائية العربية التطبيقية ، وهاتان الدراستان هما : الأولى : " تحليل الخطاب الروائي ، الزمن والسرد التبئير " ١٩٨٩ ، وتقدمت هذه الدراسة خطوة أعمق تجاه السرد خاصة فيما يتعلق بالجانب السردي التطبيقي . وشأنه شأن الدراسات السابقة اعتمد على المناهج السردية التي وضعها الشكلانيون والبنيويون بقول : " منذ الشكلانيين الروس إلى الآن حققت نظريات السرد تطوراً هائلاً ، تتعدد المقاربات والاتجاهات ولكل منها جذوره

المعرفية وخلفيته ومراميه . نسلك في تحليلنا هذا مسلكاً واحداً . ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر.(٦٣)

وجاءت هذه الدراسة في مدخل وثلاثة فصول ، عنى المدخل بمفهوم الخطاب ، وتحليل الخطاب الروائي وعلاقة الخطاب بالسرد وعلاقة القصة بالخطاب والنص ، وتصور الباحث حول الخطاب الروائي العربي . وعنى الفصل الأول بالزمن في الخطاب وذلك من خلال تقديم نظري للباحث ومن خلال زمن القصة وزمن الخطاب ، والتمفصلات الزمنية الصغرى ، وخصوصية الزمن في الزيني بركات ، والزمن بين الخطاب التاريخي والروائي وزمن الخطاب في الرواية العربية . وعنى الفصل الثاني بصيغة الخطاب وذلك من خلال تعدد الخطاب وتعدد الصيغ واشتغال صيغ الخطاب ، وخصوصية صيغة الخطاب في الزيني بركات ، والصيغة بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي وصيغة الخطاب الروائي العربي ، أما الفصل الثالث فقد عنى بالرؤية السردية في الخطاب الروائي . وذلك من خلال دراسة تمفصلات الرؤية السردية الكبرى والصغرى ، وخصوصية الرؤية في الزيني بركات ، والرؤية بين الخطاب التاريخي والروائي ، والرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي ، والراوي والمروي له في الخطاب على سبيل التركيب .

وهكذا يعتمد سعيد يقطين في تحليله السردي لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني على طرق السرد الشكلاني والبنيوي من خلال دراسته للزمن والصيغة والرؤية وفق رؤية واحدة هي التقديم النظري للنمط السردي ثم دراسة الوحدات الصغرى والكبرى ثم خصوصية النمط .

والدراسة الثانية بعنوان " انفتاح النص الروائي ".(٦٤) سنة ١٩٨٩ وفيها عنى بأهم الآليات التي تؤدي إلى انفتاح النص وديناميته ، وتعدد الآفاق الدلالية له ، وتأتي هذه الدراسة امتداداً للدراسة السابقة ، وفي مدخل هذه الدراسة يعالج الباحث مفهوم الخطاب والنص وكيفية التفرقة بينهما عند بعض النقاد البنيويين مثل شلوميت ، وفاولر وليتش وشورت(٦٥) ، وتحاول هذه الدراسة أن تتجاوز السرديات البنيوية إلى ما يمكن تسميته

" بالسوسيوسرديات " على حد تعبير الباحث

وتعنى هذه الدراسة بثلاثة محاور : الأول : بناء النص وتم فيه معالجة بناء النص الروائي على المستويين الداخلي والخارجي والتركيبي ، وتم التطبيق على روايات : الزيني بركات للغيطاني ، وعود الطائر إلى البحر لحليم بركات ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لأميل حبيبي ، والزمن الموحش لحيدر حيدر .

والثاني : التفاعل النصي وعنى بالبنيات النصية والمتفاعلات النصية وأنواع التفاعل النص وأشكال التفاعل النصي ومستوياته وتراكيبه ، وتم التطبيق على الروايات المشار إليها .

والثالث : البنيات السوسيو- نصية : وعنى بالبنية الاجتماعية داخل النص والبنية السوسيونصية ، والرؤية والصوت في النص وتم التطبيق على الروايات المعنية أيضا . وتعد هذه الدراسة متممة للدراسة السابقة ، وتعدان معاً خطوة متقدمة في دراسة السرديات الروائية العربية .

في دراسته لرواية الزيني بركات ، تم دراسة النمط السردي بين الخطابين التاريخي والروائي، ثم دراسة النمط في الخطاب الروائي العربي . وهذا المنهج السردي في نقد الرواية ينطبق على الروايات ذات البعد التاريخي كرواية الزيني بركات ، ولكن بالتبعية لو طبقنا على رواية أخرى ذات أبعاد غير تاريخية فسوف يتغير المنهج . لكن هذه الدراسة تعد خطوة متقدمة في سرديات النقد الروائي العربي .

وتأتي دراسة حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية " سنة ١٩٩٠ لتشكل خطوة أخرى في السرديات الروائية العربية ، وفيها عالج مفهوم الشكل الروائي عند هيجل وجورج لوكاش ، ولوسيان جولدمان ، وميخائيل باختين ، وبيرس لوبوك وغيرهم . أي أنه اعتمد على مفاهيم النقاد الشكلانيين والبنيويين وتبنى منهجهم في معالجته لقضايا السرد الروائي لذلك يقول في مشروعه لهذه الدراسة: " فقد اتخذنا البنيوية الشكلية إطاراً عاماً وتعاملنا معها بوصفها أسلوبا في العمل ومنهجا لبناء النماذج والتصورات "[٦٦] .

ودارت هذه الدراسة في ثلاثة محاور : الأول : بنية المكان في الرواية المغربية وعنى بأماكن الإقامة والانتقال ، ومحاولة تركيب هذه البنى . والثاني : البنية الزمنية في الرواية المغربية : وعنى بالزمن في الرواية ، والنسق الزمني كالسرد الاستذكاري ، والسرد الاستشرافي ، وتسريع السرد وتعطيل السرد ومحاولة تركيب الأبنية الزمنية . والثالث : الشخصية في الرواية المغربية : وعنى بتقديم الشخصية الروائية ونماذجها .

وهناك محاولة أخرى لعبد الرحيم الكردي بعنوان " السرد في الرواية المعاصرة . الرجل الذي فقد ظله نموذجاً " سنة ١٩٩٢ وفيها تتبع الباحث في الجانب النظري مفهوم السرد الروائي وكيف تطور بداية من المدرسة الشكلية مروراً بالاتجاهات البنيوية في أوربا ، وانعكاسها على النقد العربي عند بعض الدارسين والنقاد ، وناقش علاقة السرد بالنص والحكي والنص والعرض ، والراوي وموقعه من السرد ، ووظائف السرد ، وأساليب الكلام السردي ، وانتهى إلى مقياس معين لتحليل النص السردي(٦٧) . وفي الجانب التطبيقي عنى بتطبيق هذه المستويات السردية على رباعية " الرجل الذي فقد ظله " لفتحي غانم . واعتمد في الجانب التطبيقي على تحليل المستوى اللغوي ، وتحليل أساليب السرد واتجاهاته وتراكيبه غير أن الجانب النظري طغى إلى حد كبير على الجانب التطبيقي حيث جاء الجانب التطبيقي لا يعكس الرؤية المنهجية للسرد كما هي عند الشكلانيين والبنيويين مثلما جاءت في المبحث النظري للدراسة .

وتقدمت السرديات الروائية العربية تقدماً ملحوظاً في دراسة " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " لحميد لحمداني فقد جاءت هذه الدراسة في قسمين : الأول : أصول تحليل بنية النص السردي . وفيه عالج الباحث المقاربة الفنية للسرد الروائي عند كل من : بيرس لبوك Percy Lubbok في كتابه " صنعة الرواية " سنة ١٩٢١ ، وادوين موير Edwin Muir في كتابه " بناء الرواية " وفورستر E.M.Forster في دراسته حبكة الرواية . كما عنى بالحوافز والوظائف والعوامل عند الشكلانيين والبنائيين مثل توماشفسكي Tomachevski ، وفلاديمير بروب V.Propp ، ورولان بارت R.Barthes ، وجريماس A.J.Greimas ، وكلود بريمون Claud Bremond ثم عالج مكونات الخطاب

السردي ، من خلال مفهوم السرد عند الشكلانيين والبنائيين أيضا ، ورؤية الراوي . والشخصية الحكائية ، والفضاء الحكائي ، والفضاء النصي ، والزمن الحكائي والوصف في الحكي ؛ وكل ذلك قد تم معالجته من خلال رؤية الشكلانيين والبنائيين .

والثاني : بنية النص الروائي من منظور النقد العربي : وعنى فيه بتتبع النقد الروائي بداية من المنهج الفني عند نبيل راغب في دراستيه " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ " سنة ١٩٦٧ ، و " فن الرواية عند يوسف السباعي " ويرى الباحث أن نبيل راغب لم يقتصر على منهج واحد بل مزج عدة مناهج في دراسته منها الفني والاجتماعي والتاريخي والنفسي والموضوعي(٦٨) .

وإذا كنا نتفق مع الباحث حول المنهج الفني لنبيل راغب فلا نتفق معه في وضع دراسة " تأملات في عالم نجيب محفوظ " سنة ١٩٧٠ لمحمود أمين العالم ضمن هذا المنهج أيضا ، ويبدو أن الباحث تناول بعض العبارات معزولة عن سياقها وبنى عليها تصوره الذي يرى فيه أن هذه الدراسة تنتمي إلى المنهج الفني ، وغاب عنه أن الدراسة تعتمد في مجملها على المنهج الاجتماعي من خلال محاولة ابراز المضمون ومزجه بالشكل . ولما لم يستخدم محمود أمين العالم مصطلحات نقدية روائية تعين الباحث على فهم المنهج فتصور أن محمود العالم عاجز عن إبراز هذه المصطلحات يقول : «تظل فكرة الجدل الحاصل بين الشكل والمضمون هي محور القسم المنهجي للكتاب ، غير أن هذه الفكرة المحورية على أهميتها تبقى منتمية إلى إطار عام هو نظرية الأدب لأن دراسة الشكل أو الصورة في علاقتهما بالمضمون تتطلب تحديد أدوات ومصطلحات منهجية خاصة بالرواية نفسها ، وهذا ما يبدو أن الناقد كان عاجزاً عن ابرازه ، ومن المهم أن نشير في هذا المقام إلى خلو الكتاب من أي مرجع في الدراسة الفنية للرواية خلافاً لما رأينا عند نبيل راغب »(٦٩) .

وواضح التناقض الذي وقع فيه الباحث ، ففي الوقت الذي يزعم فيه أنها دراسة فنية يعترف بأنها تخلو من أي مرجع فني ، وأنها تعالج الجدل بين الشكل والمضمون . وأنها لم تنهج النهج الفني الذي سلكه نبيل راغب .

ولعل هذا هو الخلل المنهجي الذي وقعت فيه الدراسة عندما جعلت دراستي نبيل راغب

محمود أمين العالم ضمن المنهج الفني ، أضف إلى ذلك أن دراسة العالم كانت سنة ١٩٧٠ وهي مرحلة لم تكن الدراسات السردية الروائية قد فرضت وجودها في الساحة النقدية العربية ، بينما دراسة الباحث صدرت سنة ١٩٩٣ . فضلاً عن أن العالم لم يستخدم المنهج الفني في هذه الدراسة .

وعالج الباحث في هذه الدراسة قضية النقد الروائي البنائي في العالم العربي ، ومهد لها بالمهاد النظري عن الكتابات الألسنية وعلاقتها بالنقد الأدبي عند الشكلانيين الروس والألمان وأتباع ريتشاردز في البلاد الأنجلو سكسونية ، وعالم الأنثروبولوجيا ليفي ستراوس ، وعالم المعنى جريماس . ورولان بارت وغيرهم .

ثم عنى بأهم الدراسات التي جاءت امتداداً للسرديات البنيوية الأوربية ومنها دراسة نبيلة إبراهيم " نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة " . سنة ١٩٨٠ وهو يعد من أولى الدراسات التي حملت لونا نقدياً جديداً يعتمد على الدراسات اللغوية الحديث، ويفيد من جهود الشكلانيين والبنائيين مثل لوسيان جولدمان ، وموكاروفسكي ، وليفي ستراوس ، وجريماس ، وتودوروف ، وكلود بريمون . كما يعنى الباحث أيضا بدراستي " القراءة والتجربة " سنة ١٩٨٥ لسعيد يقطين . و " بناء الرواية" سنة ١٩٨٤ لسيزا قاسم .

ويرى أن سعيد يقطين عنى في دراسته ببعض السرديات مثل الانزياح السردي ، والميثاق السردي ، والخلفية النصية وعلى الرغم من أن حميد لحمداني يرى أن " هذه المفاهيم لا تقع في صميم النقد السردي البنائي " . إلا أنها تشكل آليات للسرديات الشعرية أو الروائية ، وتدل على مدى تأثر سعيد يقطين بالسرد البنائي أيضا . وكذلك الأمر بالنسبة لسيزا قاسم فهو يرى أنها تتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل ثلاثية نجيب محفوظ، وتعد من الدراسات الأولى المقارنة للرواية العربية التي استخدمت المنهج البنائي في التحليل ، والتي أفادت من الدراسات الشكلية والبنائية السابقة[٧٠] .

وأخيراً تأتي دراسة عبد الملك مرتاض " في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد " سنة ١٩٩٨ . لتعد من المحاولات الأخيرة في نهاية القرن العشرين التي أفادت من

الدراسات الشكلية والبنائية في روسيا وأوربا ، وعنيت بتسع مقالات : المقالة الأولى : تناولت مفهوم الرواية ونشأتها وتطورها ، وذلك من خلال سرد النقاد الأوربيين لمفهومي الرواية والملحمة ، والرواية من حيث هي جنس أدبي ، وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع ومفهوم البنية الروائية وأثر المدرسة الأمريكية في تطور الرواية ، ومفهوم رواية التجسس ، والرواية الحربية أو الوطنية .

والثانية : تناولت أسس البناء السردي في الرواية الجديدة في أعقاب الحرب العالمية الأولى في أوربا وأمريكا ، وعوامل نشأة الرواية الجديدة ، والمدرسة الوجودية ، والمدرسة الروائية الأمريكية ، وجاءت المقالة الثالثة عن الشخصية من حيث الماهية والبناء والاشكالية، والضمير وعلاقته بالشخصية ، وأنواع الشخصية وعلاقة الشخصية بالمشكلات السردية ، وفي المقالة الرابعة عالج مستويات اللغة الروائية وأشكالها ، وعلاقة اللغة بالفلسفة والسيميائية ، ولغة الكتابة الروائية ومستوياتها واللغة الإبداعية بين الوسيلية والغائية ، وأشكال اللغة الروائية ، وفي المقالة الخامسة تناول الحيز الروائي وأشكاله ، وناقش مصطلح الحيز كبديل عن مصطلح الفضاء يقول : « إن مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز ، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والنقل والحجم والشكل .. على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده »(٧١) . وتناول مظاهر الحيز ، والاختلاف بينه وبين الفضاء ، واختلافه مع حميد لحمداني ، وجوليا كريستيفا حول هذا المفهوم ، وتناول أهمية الحيز في الأدب السردي .

وتناول في المقالة السادسة أشكال السرد ومستوياته في التراث العربي كالمقامات والليالي العربية والسير الشعبية واستخدام الضمائر في العملية السردية كضمير الغائب والمتكلم والمخاطب .

ويعني في المقالة السابعة بعلاقة السرد بالزمن من حيث المفهوم العام للزمن ، والشبكة الزمنية في السرد الروائي ، والتداخل بين الأزمنة في السرد ، ومكانة الزمن في السرد

الروائي وتناول في المقالة الثامنة شبكة العلاقات السردية من حيث العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ ، ومكانة السارد في العمل السردي ، أما في المقالة التاسعة فقد تناول حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية من حيث مفهوم الوصف لدى العرب والغرب ، والعلاقة بين السرد والوصف في الرواية . وقد ستندت هذه الدراسة في معظم محاورها لآراء النقاد الشكلانيين والبنيويين .

ونخلص من ذلك إلى أن معظم الدراسات السردية الروائية في نقدنا العربي المعاصر استندت في مجملها إلى الشكلانية الروسية والبنيوية الأوربية التي تفرقت في مواطن نشأتها وتطورها . لذلك ليس غريبا أن نجد اختلاف المعالجات السردية الأوربية والعربية، لأن السردية الأوربية كما ذكرنا تعددت بتعدد المدارس البنائية في أوربا وأمريكا وروسيا . والسرديات العربية لم تعتمد على مدرسة بعينها بل نجد كل دراسة سردية عربية تأثرت بنقاد شكليين أو بنائيين بعينهم ، ومن ثم خضعت معالجتهم لهذا التأثر . على أن عدداً غير قليل من السرديين العرب قد اعتمدوا إلى حد كبير على تودوروف ، وتوماشفسكي ، وبروب ، وجريماس ، وجينت .

واتضح لنا من خلال هذا التتابع الموجز لبعض السرديات الروائية العربية التي فرضت وجودها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، أن السرد كآلية من آليات المنهج الشكلي قد تطور بداية من الشكلانيين ونهاية بالبنائيين تطوراً تصاعدياً ، وحظى بالنصيب الأوفر في السرديات الروائية العربية على المستويين النظري والتطبيقي أكثر من الآليات الشكلية الأخرى كالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، والتحفيز. ولذلك رأينا أن تكون عنايتنا في الجانب التطبيقي بالتحفيز الروائي دون غيره من الآليات الأخرى .

٢-٤ التحفيز Motivation :

٢-٤- أ

عنى بمفهوم التحفيز بعض الشكلانيين الذين اهتموا بالسرد الروائي ، ومنهم بوريس ايخنباوم في مقاله " نظرية المنهج الشكلي " وشلوفسكي في مقاله " بناء القصة القصيرة "، وتوماشفسكي في مقاله " نظرية الأغراض " .

ويعد مصطلح " التحفير " أحد المصطلحات الأدبية التي عنى بها الشكلانيون لاسيما في مجال الرواية والقصة القصيرة ، ونقف عند مفهومي شلوفسكي ، وتوماشفسكي للتحفير لأنهما أكثر نقاد الشكلانيين عناية بهذا المصطلح .

فالتحفير لدى شلوفسكي هو " اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج ، التوازي ، " التأطير " ، التعداد . . إلخ) ويقودونا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما ، والعناصر التي تشكل مادته : المتن الحكائي ، اختيار الدوافع ، الشخصيات ، الأفكار . . . إلخ "(٧٢) .

ومن ثم فالتحفيز عند شلوفسكي يقترن بالمتن الحكائي من ناحية والنسق الروائي من ناحية ثانية ويرى أسبقية المبنى الحكائي والبناء على المادة . وهو بذلك يفرق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي من خلال التحفيز - فالمتن الحكائي ليس سوى مادة تصلح لتكوين المبنى ، بينما يعنى المبنى ببناء الموضوعات والأنساق النوعية لتركيب النص .

وتتعدد أنماط الحوافز لدى ف. شلوفسكي ، فقد يكون الحافز نفسيا كأن تعالج القصة مشكلة الحب من خلال العراقيل التي تعترض الحب بين شخصيتين ويصبح التحفيز في هذه الحالة تحفيزاً سيكلوجيا يدور حول تصوير مشاعر الحب لشخصية تجاه الأخرى ، وفي اللحظة التي تتحول فيها مشاعر الآخر تجاه الأول ويشرع في حبه تكون مشاعر الأول قد تغيرت تجاه الآخر ويضرب مثالاً بذلك فيقول : " أ " يحب " ب " ، و "ب" لا يحب " أ " وعندما يشرع " ب " في حب " أ " فإن " أ " يكف عن حب " ب " . وقد يحفز النسق عينه بواسطة رقى سحرية ، فيضرب مثلا برواية " رولاند محبا " Roland Amoureux لـ "بوياردو " Boiardo ، وفيها يحب " رولاند " أنجليك"، لكنه يشرب بالصدفة ماء نبع مسحور فينسى فجأة حبه ، وخلال ذلك فيما "انجليك " تكون قد شربت ماء نبع آخر ذي خصائص مناقضة ، فإنها تستشعر ، مكان كراهيتها القديمة لـ "رولاند " حبا مشتعلاً نحوه، وهكذا نكون قد حصلنا على الجدول التالي : يهرب رولاند من أنجليك التي تطارده من بلد إلى آخر ، وبعد ما يكونان قد قطعا على هذا النحو العالم بأسره يلتقيان من جديد في الغابة نفسها ذات النبعين المسحورين فيشربان مرة أخرى من الماء ويتبادلان تبعا لذلك دوريهما إذ تشرع انجليك في الحقد على رولاند بينما يقع هو في حبها "(٧٣) .

فالكاتب يحفز نسق الحالات الشعورية بين رولاند وأنجليك بواسطة النبعين السحريين اللذين يغيران مشاعر كل منهما تجاه الآخر ، غير أنه يرى أن القصة بهذه الكيفية لا تقتضي الفعل ورد الفعل بل تقتضي انعدام الصدفة وهذا ما يقرب الحافز من الاستعارة أو الجناس . أي أن الاستعارة أو الكناية من الممكن أن تقوم في هذه الحالة بدور الحافز لأنها تطوير لصياغة لسانية في النص الروائي .

ومن الممكن أيضا أن يتمثل الحافز في تناقض العادات حيث يرى شلوفسكي " أن حافز الاستحالة الزائفة La Fausse Impossibilite يعتمد على التناقض ، ففي نبوءة ما مثلا يكون هذا التناقض فيما بين نوايا الشخصيات التي تحاول تلافي النبوءة وحادث وقوعها (حافز أوديب) أما في حافز الاستحالة الزائفة فتتحقق النبوءة، مع أن ذلك كان يبدو لنا مستحيلاً لكنها تتحقق بفعل اشتراك لفظي Jeu de Mots مثلاً : تعد الساحرات " ماكبث" بأنه لن يعرف الهزيمة ما لم تخرج الغابة ضداً عليه ؛ وأنه لن يقتل بيد " من ولدته امرأة " . وعندما يهاجم الجنود قصر " ماكبث " فإنهم كانوا يتقدمون مختفين وراء أغصان أمسكوها بأيديهم ، والشخص الذي قتل " ماكبث " لم يولد بل انتزع من رحم أمه .

ويحدث الأمر نفسه في رواية عن " الاسكندر " فلقد انبئ أنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد تحت سماء من عظام . ويموت فوق درع وتحت سقف من عاج ، وفي مسرحية لشكسبير أنبئ الملك أنه سيموت في أورشليم ، فيموت في حجرة بدَيْر يدعى أورشليم "(٧٤).

وهكذا نجد أن حافز الاستحالة الزائفة يتحقق ولكن من خلال الاشتراك اللفظي ، ومن خلال التناقض القائم بين نوايا الشخصية التي تحاول تلافي وقوع النبوءة ، ولكن على الرغم من حذرها إلا أنها تقع فيها نتيجة المحاكاة اللفظية أو الاشتراك اللفظي الذي يلجأ إليه الكاتب لتحقيق النبوءة وهناك حافز آخر ناتج عن المفارقة ، خاصة مفارقة الحدث والشخصية كعراك الأب والابن ، أو الأخ الذي يغدو زوجا لأخته أو الزوج الذي يحضر حفل زواج زوجته .

* * * *

ومثلما تعددت أنماط الحوافز عند ف. شلوفسكي فقد تعددت أيضا عند توماشفسكي Tomachevski ، فانقسمت إلى حوافز مشتركة أو أساسية ، وحوافز "حرة" أو ثانوية ، ويحدد معيار الحوافز المشتركة أو الحرة وفقا لعلاقتها بالمتن الحكائي يقول : « تتصف حوافز عمل (أدبي) بأنها حوافز متعارضة ، فبمجرد عرض المتن الحكائي يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن يتم تجاهلها دون أن يتحطم مع ذلك تتابع الحكى ، بينما لا يمكن حذف البعض الآخر دون أن يمس رابط السببية الذي يوحد الأحداث ، إن الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مشتركة Associes ، أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة Libres .

وهكذا يتضح لنا أن توماشفسكي قسم الحوافز إلى قسمين تبعا لعلاقتهما بالمتن الحكائي ، فالحوافز المشتركة تتسم عنده بمجموعة من السمات منها أنها تشكل أهمية قصوى بالنسبة للمتن الحكائي ، وتتسم بالحيوية في النص الأدبي أكثر من غيرها . وبدونها ينهار رابط السببية الذي يوحد الأحداث ، ومن ثم ينهار تتابع الحكى وأحداثه. لأن رابط السببية هو الذي يربط مجموعة أحداث مع بعضها البعض برباط عضوي ويرتبط كل حدث بما قبله.بعلاقة سببية تكون هي العلاقة المشتركة بين الحدث السابق واللاحق وبدون هذه العلاقة لا يحدث الترابط بين الأحداث المتتابعة .

أما الحوافز الحرة فهي لا تؤثر على المتن الحكائي ، لكنها ترتبط بالمبنى الحكائي ، لأنها تقوم على وجه خاص بدور مهيمن محددة بناء العمل وإذا تم حذفها أو الاستغناء عنها فإن ذلك لا يؤثر على عامل السببية في تتابع الحكى ، ويظل المتن الحكائي كما هو دون تأثر أو تغيير ، ويتحكم التقليد الأدبي في جانب كبير منها ، ومثال ذلك ما أشار إليه توماشفسكي في قصة " بائع النعوش " لبوشكين يقول الراوي في القصة : «وفي الغد، في منتصف الطريق بالضبط ، خرج الصانع وابنتاه من بوابة البيت الذي ابتيع حديثا ، واتجهوا إلى بيت جارهم . إنني لن أصف لا قفطان " أدريان بروخوروفيتش " الروسي ولا تبرج كل من " أكولينا " و " داريا " على الطريقة الأوربية مبتعداً بسلوكي هذا عن العادة السائدة لدى روائيي هذا الزمان غير أنه لا أعتقد أنه من السطحي أن أشير بأن الفتاتين قد

اعتمتا لعبتين صغيرتين صفراوين ، وانتعلتا حذاءين أحمرين وهو ما لا تفعلانه إلا ظروف جليلة "[٧٥] .

فيرى توماشفسكي أن وصف اللباس هنا قد اعتبر حافزاً حراً وتقليديا بالنسبة لتلك الفترة "[٧٦] ، وأن استبعاد هذا الوصف لا يؤثر في المتن الحكائي ولا يؤدي إلى تقويضه . لكنه يؤثر في المبنى الحكائي .

ولا يقف توماسفسكي عند حد تقسيم الحوافز وفق علاقتها بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، بل إنه يقسمها أيضا وفق الفعل الموضوعي الذي تصفه إلى حوافز حركية "ديناميكية" ، وحوافز قارة . فالحوافز الدينامكية هي التي تغير وضعية ما مثل إضافة شخصيات للقصة تؤدي إلى تعقيد وضعيتها أو أحداثها أو مشكلتها ، أو العكس أي اخراج شخصيات قديمة من القصة مثل موت الشخصية المنافسة حتى تتغير روابط القصة ، ويضرب مثالاً بذلك بقصة بوشكين " الآنسة البدوية " ، وفيها يحب "ألكس بيريستوف" أكولينا ، بينما يجبره الأب على التزوج من " ليز موروموسكايا " ، بما أنه لا يعرف أن "اكولينا " و " ليز " هما شخص واحد ، فإن " ألكس " يقاوم الزواج الذي يفرضه الأب ، ويذهب ليوضح الأمر لـ " موروموسكايا " فيتعرف على " أكولينا " في " ليز " . هكذا تتغير الوضعية ، إذ تسقط احتياطات " ألكس " ضد هذا الزواج . إن حافز التعرف على أكولينا من ليز هو حافز ديناميكي"[٧٧] .

ولا يقف توماشفسكي عند هذا الحد بل يقسم الحوافز وفقا لطبيعتها أو خاصيتها إلى ثلاثة أقسام هي : التحفيز التأليفي ، والواقعي ، والجمالي . أما التحفيز التأليفي Compositionnelle ومبدؤه يتلخص في اقتصاد وصلاحية الحوافز ، فالحوافز المستقلة يمكن أن تصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ (المؤثثات Les Accessoires) أو أفعال الشخصيات (المراحل) . إن جميع المؤثثات يجب أن تستعمل من طرف المتن الحكائي ، ولقد فكر تشيكوف في التحفيز التأليفي عندما قال بأنه إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة ، بأن هناك مسماراً في الجدار ، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه في النهاية"[٧٨] .

وعليه فإن المؤشرات في النص الروائي تعد أولى مراحل التحفيز التأليفي ويضرب توماشفسكي مثالاً بالمسدس في رواية " فتاة بدون مهر " لأوستروفسكي حيث يستمر حافز الأسلحة في الفصلين الثالث والرابع وبه تنتهي الرواية ، حيث يحمل " كراند يشيف" المسدس من فوق الطاولة ويطلق الرصاص على لاريسا ، وهنا يعد ادراج المسدس حافزاً تأليفيا لأنه كان ضرورياً أثناء الحل .

ويعد ادراج حوافز في شكل وصف روائي ، حالة ثانية من حالات التحفيز التأليفي، وفي هذه الحالة يجب على هذه الحوافز أن تكون منسجمة وديناميكية مع المتن الحكائي مثل التناظر السيكولوجي كانسجام ضوء القمر مع مشهد الحب ، أو انسجام العواصف أو السيول مع مشاهد الموت أو الجريمة ويمكن أن نطلق على هذه الحالة حالة الطبيعة المنسجمة ، وهناك حوافز تقترن بالطبيعة اللامنسجمة أطلق عليها توماشفسكي " حافز الطبيعة اللامبالية "(٧٩) ، وهو يرتبط إلى حد كبير بحافز المفارقة الذي أشار إليه شلوفسكي ويمثل توماشفسكي لهذا الحافز بموت لاريسا وفي نفس اللحظة نسمع من خلال باب المطعم أنشودة مغنين متجولين في رواية " فتاة بدون مهر".

أما الحالة الثالثة من حالات التحفيز التأليفي هي " التحفيز المزيف "(٨٠) ، وغالبا ما تكون في بعض الروايات البوليسية حيث يعمل الكاتب على تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية ويترك له أن يفترض حلاً مزيفا ، أو أن يكون الحل على غير توقعات القارئ .

أما التحفيز الواقعي Realiste ، فهو يعني بحافز الوهم الواقعي ، وفيه يتناول الكاتب في روايته أحداثاً يوهم المتلقى بأنها حقيقية في الواقع المعيش ، وخاصة عندما يستخدم تكنيك المذكرات داخل نسيج الرواية غير أن القارئ يستطيع أن يدرك التركيب الفني للعمل ويفرق بين الواقع الحقيقي المعيش ، والواقع الفني الذي يجسده الروائي ولذلك فكل حافز من هذا النمط يدرج في شكل حافز محتمل الوقوع " . ولكن نظراً لأن قوانين تركيب المبنى لا تشترك مع الاحتمالية في شيء فإن كل ادراج للحوافز أن هو إلا تراض بين هذه الاحتمالية الموضوعية والتقليد الأدبي "(٨١) .

ويدخل في التحفيز الواقعي التشكيلات الأسطورية والشعبية والخرافية على أساس أحد أمرين إما أنها تظهر في وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي لهذه الخرافات أو الأساطير. وإما أنها في وسط يميل إلى التأويل الواقعي لها " فمن المهم ملاحظة أن المحكيات العجيبة في وسط أدبي متطور تتيح إمكانية تأويل مزدوج للمتن الحكائي بموجب متطلبات التحفيز الواقعي ، فمن الممكن فهمها في الوقت ذاته كأحداث واقعية وكأحداث عجيبة "(٨٢) .

أما التحفيز الجمالي فإنه " ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي، فكل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبي"(٨٣) .

وبمعنى آخر يقترن التحفيز الجمالي بالأنماط الواقعية التي ترد في النص الروائي ويتم تبريرها جماليا حتى لو لم يتم تبريرها واقعياً إذ أن " كل حافز واقعي يجب أن يدرج بطريقة معينة في بناء المحكى ويجب أن يتمتع بإضاءة خاصة ، كما أن اختيار الأغراض الواقعية نفسه ، يجب أن يبرر من وجهة جمالية "(٨٤) . ويعتمد التحفيز الجمالي على نسق الإفراد وذلك بإدراج مادة غير مألوفة في النص لكنها تضفي أبعاداً دلالية وإيحائية ، أي تكون هذه المادة المدرجة في النص لها صفة الإفراد والخصوصية والتلاحم مع النص وعدم التنافر معه .

وهناك تحفيز الشخصية وخاصة شخصية البطل في النص الروائي ، وتتعدد أنساق هذا التحفيز فمنها وصف الشخصية ، حيث يعد وصف الشخصية نسقا للتعرف عليها. وقد يكون الوصف لخصيصة ثابتة أو لخصيصة متغيرة ومنها مميزات الشخصية حيث تعد هذه المميزات نسقاً آخر من أنساق التعرف على هذه الشخصية ؛ ومنها التحفيز السيكولوجي للشخصية أيضا وكذلك الشخصية المقنعة أي التي تكون قناعاً لقيم دلالية معينة تعد نسقاً آخر من أنساق تحفيز الشخصية ، وقد يكون المعجم اللفظي وأسلوب الشخصية وموضوعاتها قناعاً لأفكارها .

على أننا ندرك " أن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي فهذا المتن باعتباره نظام حوافز يمكن أن يستغنى كليا عن البطل وعن خصائصه المميزة ، إن البطل يترتب عن تحويل المادة إلى مبنى Sujet ويشكل من جهة وسيلة للوصل فيما بين الحوافز ، ومن جهة

أخرى تحفيزاً مشخصاً لتلك الصلة "(٨٥) . وهكذا يتضح لنا إلى أي مدى عنى الشكلانيون الروس بقضية الحافز في النص الروائي خاصة في نصوص شلوفسكي ، وتوماشفسكي .

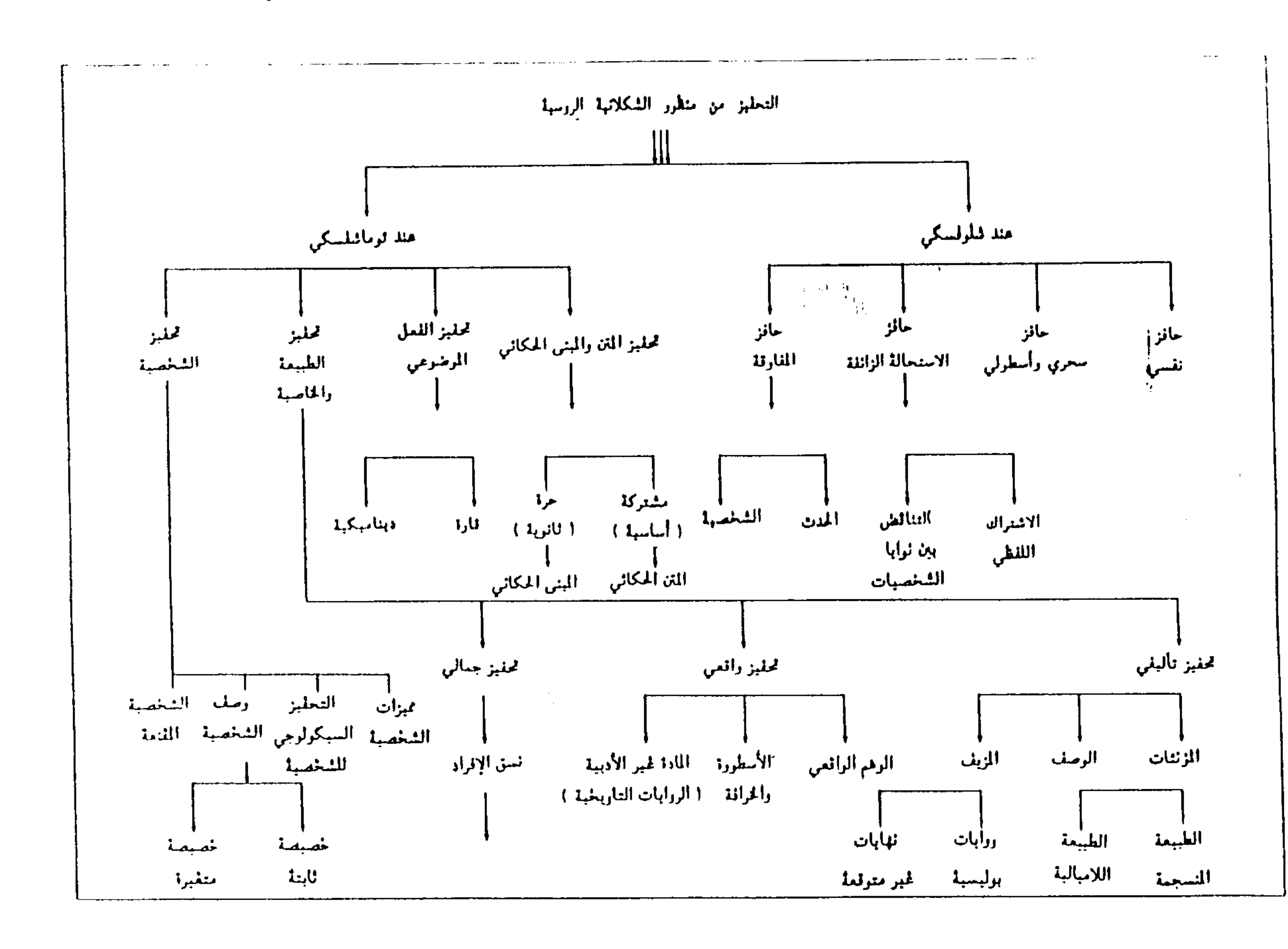
وقد عنى بالتحفيز أيضا رامان سلدن Raman Selden في كتابه " النظرية الأدبية المعاصرة " . وأورد مفهوم التحفيز Motivation عند بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky ، ومفهوم الحافز وأنماط كل منهما ، غير أن رامان سلدن لم يضف جديداً على مفاهيم توماشفسكي وأورد تلخيصا موجزاً لجوناثان كوللر Jonathan حول موضوع التحفيز يقول : « إن تمثل شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تتيحها الثقافة ، وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعياً "(٨٦) .

والشكل رقم (٢) يوضح أنماط الحوافز والتحفيز عند بعض الشكلانيين خاصة شلوفسكي وتوماشفسكي ، لأنهما أكثر النقاد الشكلانيين عناية بالحوافز والتحفيز .

* * * *

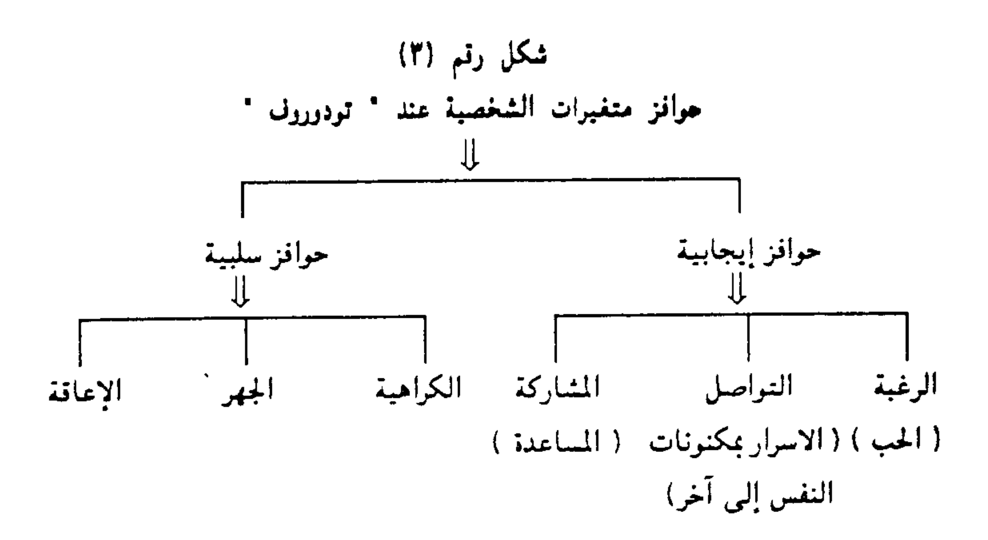
٢-٤- ب

وتطور مفهوم الحوافز بعد ذلك عند البنيويين خاصة تزفتان تودروف Tzvetan, Todorov ، وجريماس Greimas . فقد رأى تودروف أن العلاقة المتغيرة بين الشخصيات في المقاربات السردية الروائية ترجع إلى ثلاثة حوافز ايجابية وثلاثة سلبية، أما الثلاثة الأساسية الإيجابية فتمثلت في الرغبة وشكلها الأبرز هو الحب ، والتواصل ويتحقق في الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق والمشاركة وتتحقق في المساعدة ، والثلاثة السلبية أو الضدية فقد تمثلت في الكراهية وهي ضد الحب أو الرغبة ، والجهر وهو ضد الإسرار الذي يحققه حافز التواصل . والاعاقة وهي ضد المساعدة التي يحققها حافز المشاركة "(٨٧) . ويتضح هذا من خلال شكل رقم (٣) :


التحفيز من منظور الشكلانية الروسية
عند توماشفسكي
عند شلوفسكي
حافز نفسي
حافز سحري وأسطوري
حافز الاستحالة الزائلة
حافز المفارقة
الاشتراك اللفظي
التناقض بين نوايا الشخصيات
الحدث
الشخصية
تحفيز المتن والمبنى الحكائي
تحفيز الفعل الموضوعي
تحفيز الطبيعة والخاصية
تحفيز الشخصية
مشتركة (أساسية)
المتن الحكائي
حرة (ثانوية)
المبنى الحكائي
ثارا
ديناميكية
تحفيز تأليفي
تحفيز واقعي
تحفيز جمالي
المؤثثات
الوصف
المزيف
الطبيعة المنسجمة
الطبيعة اللامبالية
روايات بوليسية
نهايات غير متوقعة
الوهم الواقعي
الأسطورة والخرافة
المادة غير الأدبية (الروايات التاريخية)
نسق الإفراد
مميزات الشخصية
التحفيز السيكولوجي للشخصية
وصف الشخصية
الشخصية القدمة
خصيصة ثابتة
خصيصة متغيرة

شكل رقم (٣)

حوافز متغيرات الشخصية عند " تودوروف "



واستطاع جريماس Greimas أن بطور فكرة الحافز عند تودروف إلى نظرية العامة التي عنى فيها بالدور الوظيفي للشخصية الروائية ، وذلك من خلال الاعتماد على ستة محاور هي : غاية الفعل والفاعل ومحور الرغبة ومحور الصراع ، والمضادون، والمساعدون[(٨٨)] .

ومن ثم لم يخرج جريماس عن فكرة الحافز عند تودروف لأن " (نظرية العامل الدلالي) أو (نظرية العامل) ، هي نظرية لغوية سيميوطيقية تعتمد في مجال الرواية على المشابهة بين النص الروائي والجملة في احتواء كل منهما ، على مسند (فعل) ومسند إليه (فاعل) أو (شخصية) وتفرع عن ذلك تقييم جريماس الشهير لأدوار الفاعل في النص الروائي إلى ستة أدوار : المرسل ، والفاعل ، والمرسل إليه ، والمساعد ، والموضوع ، والمعيق"[(٨٩)] .

على أن التطور الذي لحق بالحافز أو التحفيز عند البنيويين ليس تطوراً شموليا ، بل هو تطور محدود . فمن الملاحظ أن التحفيز عند الشكلانيين لم يقف عند حوافر الشخصية فقط مثلما فعل البنيويون بل إن الشخصية نمط واحد من أنماط التحفيز . وعليه فإننا نرى أن هذا التطور لم يلحق بكل أنماط التحفيز ، وأن دراسة التحفيز والحوافز دراسة

شمولية عند الشكلانيين من الممكن أن تفص معاليز عديدة في النص الأدبي لاسيما النص الروائي ، ويتضح ذلك من خلال متابعة الأنماط المختلفة للتحفيز عند الشكلانيين خاصة عند توماشفسكي الذي يعد من أهم نقاد الشكلانية عناية بالتحفيز في النص الروائي .

٢-٤- ج

وفي النقد الروائي العربي عنيت بعض الدراسات النقدية بالتحفيز الروائي ، غير أن معظمها وقف عند الجانب التنظيري دون أن يتجاوزه إلى التطبيقي ، ومن هذه الدراسات دراسة الدكتور حميد لحمداني بعنوان " بنية النص السردي "[٩٠] وفيها سرد مفهوم التحفيز وأنماطه عند " توماشفسكي " Tomachevski[٩١] ، واقتصر على تلخيص الجانب النظري الذي ورد عند توماشفسكي دون أن يتتبع هذا المعيار عند بقية الشكلانيين الروس ، بل وقف عند حد النقل الحرفي من بحث " نظرية الأغراض " لتوماشفسكي وفي الجانب التطبيقي من دراسته لم يعن بالدراسات النقدية العربية التي تناولت التحفيز في النص الروائي ، ولذلك جاء الجانب النظري الذي عنى فيه بالشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي منفصلاً عن الجانب التطبيقي الذي عنى ببنية النص الروائي من منظور النقد العربي ، خاصة فيما يتعلق بالمقاربة الفنية للسرد عند الشكلانيين .

* * * *

ولم تختلف دراسة الدكتور عبد الرحيم الكردي كثيراً عن دراسة الدكتور حميد لحمداني فقد وقف عند حد عرض الحوافز والتحفيز عند توماشفسكي كما هي في "نظرية الأغراض"[٩٢] وعلى الرغم من أن هذه الدراسة أخذت رواية " الرجل الذي فقد ظله نموذجاً " إلا أنها لم تطبق هذه المعايير النظرية على الرواية . واكتفت في الجانب التطبيقي بدراسة المستوى اللغوي للرواية من حيث الخط والإملاء وعلامات الترقيم والألفاظ والصيغ الصرفية والتراكيب النحوية والنظم وصور الكلام . أما من حيث أساليب السرد واتجاهاته وتراكيبه فقد عنى باتجاه السرد وتركيبه وحجمه دون أن يحدث نوعاً من التوافق بين الجانبين النظري والتطبيقي وفيما يتعلق بالتحفيز لم يعن به في الجانب التطبيقي .

ومن ثم تصبح المشكلة التي تعاني منها الدراسات النقدية الروائية أن التنظير في واد

والتطبيق في واد آخر ، وغالباً ما تسرف الدراسات النقدية الروائية في الجانب التنظيري دون التطبيقي بل إن الأغلب الأعم منها تقف عند جانب التنظير دون اللجوء إلى محاولة التطبيق ".

* * * *

على أن هناك محاولة تطبيقية في النقد الروائي العربي قامت بها الدكتورة يمنى العيد في دراستها عن " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي " . وفيها عنيت بدراسة الحافز وفق مفهومي تودروف ، وجريماس ولم تخرج عن ارتباط الحافز بالشخصية مثلما فعل تودروف وجريماس على الرغم من لجوئها إلى بعض التطوير النسبي في مفهوم الحافز من حيث عدد الحوافز لا من حيث ماهيتها .

فبعد أن عرضت للحوافز الستة عند تودروف رات " أن هذه الحوافز سواء ما كان منها إيجابيا أو سلبيا هي حوافز نشطة ، أي أنها تدفع إلى فعل ما أو قل إن هذه الشخصيات واستناداً إلى هذه الحوافز تنشط إلى فعل ما له بالحوافز الثلاثة الأولى صفة إيجابية (فهو يقرب) وله بالثلاثة الأخرى صفة سلبية (فهو يبعد) ويمكننا أن نلاحظ أيضا أن أفعال هذه الحوافز النشطة التي تقوم بها شخصيات إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى . ثمة إذاً من يفعل (فاعلُ فِعْلٍ) وثمة من يقع عليه الفعل (موضوع فِعْلٍ) . وهذا ما يجعلنا نرصد مقابل كل حافز نشط حافزاً سكونياً وبذلك يصبح عدد الحوافز (١٢) حافزاً موزعة على النحو التالي : (٣) حوافز أساسية ترتب عليها وعلى أساس من قاعدة التضاد (٣) حوافز أخرى . ثم ترتب على هذه الحوافز الستة وعلى أساس من القاعدة السكونية (٦) حوافز "(٩٣) .

وتصل من خلال ذلك إلى ستة عوامل للعمل السردي من حيث هو حكاية هذه العوامل هي : المرسل والمرسل إليه ، الفاعل والموضوع والمساعد والمعيق " .

وفي حقيقة الأمر أن هذه العوامل هي نفسها معظم الحوافز التي وضعها تودروف ، وهي كل الحوافز التي وضعها جريماس في " نظرية العامل " وهي المرسِل والفاعل والمرسل إليه والمساعد والموضوع والمعيق "(٩٤) .

بل إن الدكتورة يمنى العيد تصرح بذلك في هامش الدراسة[٩٥] وترجع الفضل في بلورة هذه العوامل الستة إلى جريماس . وإذا كان الأمر كذلك فما الإضافة التي أضافتها يمنى العيد في الجانب النظري ؟ إننا لا نرى ثمة إضافة تذكر على حوافز تودروف أو "نظرية العامل" لجريماس . فضلاً عن أن هذه الحوافز عند البنيويين كما ذكرنا لم تخرج عن حوافز الشخصية التي هي نمط واحد من أنماط الحوافز والتحفيز .

ثم تنتقل الدكتورة يمنى العيد إلى الجانب التطبيقي وتطبق على قصة " مضجع العروس " من مجموعة جبران خليل جبران القصصية المعنونة بـ " الأرواح الحائرة " . وتبدأ بتلخيص القصة ثم تنتقل إلى تحليل الشخصيات في علاقتها مع بعضها البعض[٩٦] خاصة علاقة ليلى بسليم والعريس ونجيبه وسوسان ، ثم علاقة سوسان بسليم وليلى ثم علاقة نجيبة بليلى والعريس وسليم ، ثم علاقة العريس بنجيبة وليلى ، وأخيراً علاقة الكاهن بليلى وسليم والناس . وتصل في النهاية إلى تصورين أحدهما لا يخرج عن تصور تودروف وجريماس والثاني لم يضف شيئا غير استبدال شخصية سليم (المرسل إليه) بوعي المجتمع والناس . لتحل بذلك وعي الأنا الجماعية محل الأنا الفردية . على أن هذا الاحلال يتضح من خلال المستوى الدلالي لكل الشخصيات ، ووفق هذا التصور فإن النص الروائي كلما اتسمت شخصياته بعمق الرؤية كلما أدى ذلك إلى الثراء الدلالي للشخصيات ، ومن ثم لا يقتصر الأمر على استبدال شخصية المرسل إليه بل من الممكن أن تستبدل شخصيات المرسل والمعيق والموضوع وتنتقل من إطارها الذاتي إلى إطارها الموضوعي .

أضف إلى ذلك أن إضافة الحافز السكوني في مقابل الحافز النشط اتسمت بضمور الرؤية وعدم التحديد الدقيق لمفهوم الحافز السكوني فإذا كان السكون هو مقابل الحركة أو النشاط ، والإيجابي هو المقابل للسلبي – على حد تعبير الباحثة . فوفق هذا التصور نجد التحليل لم يوضح الماهية الدقيقة للحافز الساكن ، فإذا أخذنا بمقولة العلميين " أن لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الإتجاه " فإن السكون المقترن بالشخصية في النص الأدبي ليس سكوناً عدميا لكنه سكون فاعل غير أن هذه الفعالية قد تكون حسية وقد تكون معنوية . بل قد يكون السكون المعنوي القهري أقوى من الفعل المادي المباشر

لأنه - يختزل تفاعلاته لحين إيجاد الواقع المناسب لرد الفعل . فإذا كان الرد مباشراً في النظرية العلمية لأنها تتعامل مع عنصر المادة فقط ، فإن رد الفعل في المشاعر الإنسانية قد يكون مباشراً وحينئذ يكون (تفاعليا خارجيا)، وقد يكون غير مباشر وحينئذ يكون (تفاعليا داخليا) . لكن السكون بمفهومه الدقيق يعني اخراج الذات من عنصر الحركة بمستوييها الداخلي والخارجي أو لنقل موت الذات وعدميتها وهذا ما لم يتحقق في كل الشخصيات التي تم الاستشهاد بها على عنصر الحافز الساكن ، والشخصيتان اللتان انطبق عليهما عنصر السكون هما شخصيتا : ليلى وسليم بعد مقتل الثاني وانتحار الأولى ، لأن الفعل المقترن بهما داخليا أو خارجيا وصل إلى حد الثبات والسكون والعدمية ونقف على سبيل التمثيل عند بعض أمثلة الحافز الساكن على حد تعبير الباحثة .

نقول على سبيل التمثيل : " (ليلى تحب سليم) نحن هنا أمام حافز الرغبة في شكله الأبرز : الحب ونحن بالنظر إلى هذا الحافز في اتجاهه من ليلى إلى سليم إنما ننظر إلى هذا الحافز في كونه حافزاً ايجابيا نشطا يجد مقابله حافزاً سكونيا هو حافز الاستقبال عند سليم" (٩٧) .

فهي ترى أن حب ليلى لسليم يدخل ضمن حافز الرغبة وهو إيجابي نشط ونحن نتفق معها في ذلك وفق تصور تودروف وجريماس لأن حب ليلى لسليم يدخل في دائرة الرغبات الشعورية والنفسية وتطلع كل منهما للتوحد في الآخر وهذه الرغبة تعد أمراً إيجابيا ونشطا لما تثيره عاطفتا الرغبة والحب من تجدد وحيوية ونشاط غير أن الأمر الذي لا نتفق فيه مع الباحثة هو ما أطلقت عليه بالحافز الساكن وتعنى أن استقبال سليم لحب ليلى له كان حباً ساكنا ولا ندري كيف يكون ساكنا وهو يبادلها نفس الحب والرغبة في التوحد والزواج ومما يؤكد هذا التناقض لنفسها أن نفس هذا الحافز الذي وصفته بأنه حافز ساكن وهو استقبال سليم لحب ليلى له تراه في الفقرة التالية أنه حافز ايجابي نشط واستقبال ليلى لهذا الحب يعد حافزاً ساكنا وهو ما رأته حافزاً نشطا وايجابيا في الفقرة السابقة تقول عن حب سليم لليلى : " (سليم يحب ليلى) ونحن بالنظر إلى هذه العلاقة باتجاهها من سليم نحو ليلى ، إنما ننظر أيضا إلى حافز الرغبة في شكله الأبرز : الحب . وهذا الحافز هو ، كما نعلم حافز ايجابي نشط ، وهو هنا يجد مقابله حافزاً سكونيا هو الاستقبال عند

ليلى"[٩٨]. هذا التناقض يتضح نتيجة عدم دقة المفاهيم النقدية خاصة مفهوم السكون أو الحافز الساكن . بل إن هذا التناقض يتبدى على الرغم من محاولة الباحثة توضيح الفرق بين الحافز الساكن والحافز النشط فتقول مستطردة على ما سبق : " إن التمييز بين حافز نشط وحافز سكوني إنما هو تمييز لحركة العلاقة في المنطلق والتوجه ، وبالتالي هو افصاح عن بعض خيوطها المكونة لها ، وعن طابع هذه الخيوط في فعل نسجها بين الشخصيات ، مما يحملنا على القول بأن العلاقة ليست بمثابة جسر يُحمل ويلقى بين الشخصيات ، أو أن الحب مثلاً ليس قبضة مشاعر مستقلة قائمة بين (أ) و (ب) ، بل هو (أو غيره) علاقة لها معنى الفعل النشط المتحرك المنسوج تعبيراً والذاهب بنسجه في إتجاه (ب) من (أ)، وفي إتجاه (أ) من (ب) ، والفعل هذا ليس واحداً في حركتيه ، بل إن الحركتين متمايزتان ومختلفتان وقد تناقض الواحدة منهما الأخرى ، وقد توازيها ، لكن دون أن تماثلها أو تتماهى فيها "[٩٩] .

ومن منطلق هذا المفهوم فإن التفرقة بين النموذجين على المستوى التطبيقي عند الباحثة ليست دقيقة ، فاعتماداً على عنصر الحركة التي هي ضد السكون كيف يكون حب ليلى لسليم أو العكس مرة يكون حافزاً نشطا وفي الوقت نفسه يكون حافزاً ساكنا ولذلك نرى أن الإضافة التي ظنت الباحثة أنها إضافة إنما هي على المستوى النظري ولكن على المستوى التطبيقي يصعب تحقيق ذلك .

وما يقال عن حب ليلى لسليم والعكس يقال أيضا عن كراهية ليلى لنجيبة والعكس خاصة بعد أن اكتشفت ليلى كذب نجيبة وتآمرها على حبها لسليم فتارة تكون كراهية ليلى لنجيبة والعكس حافزاً نشطا سلبيا وتارة أخرى تكون حافزاً ساكناً ، دون وجود حدود دقيقة للتفرقة بينهما على المستوى التطبيقي ، يضاف إلى ذلك أن علاقة الشخصيات مع بعضها ليست هي كل التحفيز وفقا لأنماط التحفيز وما هيته عند الشكلانيين بل إن تحفيز الشخصية وحوافزها نمط واحد من أنماط التحفيز وإن كانت الباحثة قد آثرت مفهوم البنيويين لكن ذلك لا ينفي الإفادة والتطوير الشمولي وفقاً لآراء المدرستين - الشكلية والبنيوية - خاصة إن الثانية جاءت امتداداً للأولى لاسيما في قضية التحفيز .

وحتى في إطار تحفيز الشخصية كان من الممكن دراسة الشخصيات مع بعضها البعض وفقا لعملية التباديل والتوافيق بحيث يكون هناك معيار علمي محدد لعلاقات الشخصيات مع بعضها البعض : تبدأ بالشخصيات الأساسية وتنتهي بالشخصيات الثانوية . غير أن تناول علاقات الشخصيات مع بعضها البعض دون استراتيجية علمية تحكم إطار هذه العلاقات - اللهم إلا تناول أوجه الائتلاف والاختلاف بين بعضها البعض، لا يجعل خصوصية مميزة لهذا المنهج أو لهذه الحوافز . لأن هذه العلاقات بهذه الكيفية يمكن تناولها تحت أي منهج من المناهج ويمكن التقديم والتأخير في علاقات الشخصيات مع بعضها البعض دون خصوصية لتتابع علاقات هذه الشخصيات .

الهوامش

١- انظر : الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص١٥ .

٢- تزافتان تودوروف : بحث " الشكلانية في الأدب " ، ترجمة منجي الشملي ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، ع ١٣ ، ١٩٧٦ ، ص ص ١٢٧-١٣٦ .

٣- انظر : بوريس ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، مرجع سابق ، ص ص ٣٠-٣١ .

٤- انظر : ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص ص ٩٧ - ٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦م.

٥- للمزيد ، انظر : ديفيد بشبندر : نفسه ، ص ٩٩ .

٦- للمزيد انظر : نصوص الشكلانيين الروس ، نظرية المنهج الشكلي ،ص ص١٦-٢٢ ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٢.

٧- انظر: ت . تودوروف في تمهيده لنظرية المنهج الشكلي ، ص ٢٠ ، نصوص الشكلانيين الروس .

٨- انظر : بوريس ايخنباوم ، بحث نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب " الشكلانيون الروس " ، ص ص ٣٣ - ٣٤ .

٩- نفسه ، ص ٣٥ .

١٠- للمزيد انظر : ديفيد بشبندر ، نفسه ص ص ١٠٠ - ١٠٢ .

١١- بوريس ايخنباوم ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص ص٥٨-٥٩ .

١٢- انظر : نفسه ، ص ٦٠ .

١٣- نفسه ، ص ٦٥ .

١٤- ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر ، ص ١٠٠ .

١٥- Eichenbaum, Boris. " The Theory of The " Formal Method" . Lee T. Leman and Marion J. Reis, eds. Russian Formalist Criticism For Essays. Lincoln: University of Nebrasks Press, 1965, pp.139.

١٦- دبفيد بشبندر : سابق ، ص ١٠٤ .

١٧- وليم . جي . هاندي : القصة الحديثة في ضوء المنهج الشكلي ، ترجمة د . شفيع السيد ، مكتبة الشباب ، القاهرة . ١٩٧٩ . ص ص ٢٩ - ٣ .

١٨- نفسه ، ص ص ٣٤ - ٣٥ .

١٩- انظر : نفسه ، ص ٣٦ .

٢٠- نفسه ، ص ٣٧ .

٢١- نفسه ، ص ٣٨ .

٢٢- انظر : نفسه ، ص ص ٣٨ - ٣٩ .

٢٣- نفسه ، ص ص ٤٠ - ٤١ ، وانظر : Stephen Spender, " The Making of Apoem, " Partisan Review 13 (Summer 1946), P.301.

٢٤- وليم . جي . هاندي ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .

٢٥- نفسه ، ص ٥٤ .

٢٦- انظر : توماشفسكي " نظرية الأغراض " ، نظرية المنهج الشكلي ، مرجع سابق ، ص١٧٥ .

٢٧- انظر : نفسه ، ص ١٨٠ .

٢٨- انظر : ف. شلوفسكي : بناء القصة القصيرة والرواية ، المرجع السابق ، ص ١٢٢.

٢٩- توماشفسكي : مرجع سابق ، ص ١٨٥ .

٣٠- نفسه ، ص ١٨٧ .

٣١- نفسه ، ص ١٩٢ .

٣٢- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩. ص ٢٩ .

٣٣- انظر : T Todoror Les Categoriesdurecit, in " Communications" no 8, 1966,P.133.

٣٤- انظر : نظرية المنهج الشكلي ، للشكلانيين الروس ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ ؛ وسعيد يقطين ، المرجع سابق ، ص ٢٩ . فقد التزم بالمفهومين نظريا ولم يلتزم بهما تطبيقيا .

٣٥- انظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ ، حميد لحمداني ، بنية النص السردي .

٣٦- انظر : ايخنباوم : " حول نظرية النثر " نظرية المنهج الشكلي ، مرجع سابق ، ص١٠٧ .

٣٧- نفسه ، ص ص ١٨٩ - ١٩٠ .

٣٨- للمزيد انظر : ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي . ت محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٩- فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد ، أحمد عبد الرحيم ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٩ .

٤٠- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ت محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة ط . (٢) ، ١٩٩٧ ، ص ٢٢٧ وما بعدها .

٤١- للمزيد انظر : والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ت . حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٤ وما بعدها .

٤٢- للمزيد ، انظر : نفسه ، ص ٣٤ .

٤٣- نفسه ، ص ص ٣٤ - ٣٥ .

٤٤- نفسه ، ص ٣٥ .

٤٥- جيرار جينت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط(٢) ، ١٩٩٧ ، ص ٣٧ .

٤٦- نفسه ، ص ٣٨ .

٤٧- انظر على سبيل المثال : د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص ٤٥ .

٤٨- انظر على سبيل المثال الدراسات الشكلانية والبنيوية التي ترجمت إلى العربية وساعدت في شيوع الدراسات السردية الروائية في النقد العربي ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

- دراسـة تزفـتـان تـودوروف " الشـكلانيـة في الأدب " ترجـمـة منجي الشـملي ، حوليات الجامعات التونسية ، كلية الآداب ، ع ١٣ ، ١٩٧٦ .
- دراسـة " الشـكلانيـون الروس " : نظرية المنهج الشكلي ، نصـوص الشكلانيين الروس ، ترجـمـة إبراهيم الخطيب ، الشـركـة المغـربيـة للناشـرين المتـحـدين ، الرباط ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- دراسة اديث كيرزويل : عـصـر البنيـوية من ليـفي شـتراوس إلى فـوكو ، ترجمة الدكـتـور جابر عـصـفـور ، دار آفـاق عـربيـة ، سلسلة الكتب الشهـرية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- دراسـتـا تزفـتـان تودروف : نقـد النقـد ، ترجـمـة سـامي سـويدان ، منشـورات مـركـز الإنماء القـومي ، بيـروت ، ١٩٨٦ . ؛ " الشـعـرية " ، ترجـمـة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضـاء ، ١٩٨٧ .
- دراسـة مـيـخـائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجـمـة مـحـمـد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- دراسة فلاديمير بروب : مورفولوجيـا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحـمـد باقـادر ، أحـمـد عـبـد الرحـيم نصـر ، النادي الأدبي الثـقـافي بجـدة ، ١٩٨٩ .
- دراسة رامـان سلدن : النظرية الأدبيـة المعـاصرة ، ترجـمة وتقديم الدكـتـور جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٩١ .
- دراسة روبرت شولز : السـيـمـيـاء والتـأويل ، ترجـمـة سعـيـد الغـانمي ، عـمـان ، الأردن ، ١٩٩٤ .
- دراسـة مـجـمـوعـة من النقـاد حـول " الحـداثة ومـا بعـد الحـداثة ، إعـداد وتقـديم بيـتر بروكـر ، ترجـمـة د . عـبـد الوهـاب علوب ، مـراجـعـة د . جـابر عـصـفـور ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ١٩٩٥ .
- دراسـة امـبـرتو ايـكو : القـارئ في الحـكاية . ترجـمـة انطوان أبو زيد . المركـز الثقافي العربي ، ١٩٩٦ .
- دراسة جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم،

عبد الجليل الازدي ، عمر حلى ، ط.(٢) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- دراسة والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- ألان روب جرييه : لقطات ، ترجمة ودراسة د. عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- وهناك عشرات الدراسات السردية الأخرى المترجمة في شتى أنحاء الوطن العربي ، وقد أدت بدورها إلى ازدهار الدراسات السردية في النقد الروائي العربي.

٤٩- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، د.ت ، انظر فصلي : البنيوية اللغوية ، ص ٤٧ ، والبنيوية الماركسية ، ص ٢١٢ .

٥٠- انظر د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط.(١) ، الأنجلو المصرية، ١٩٧٨ .

٥١- للمزيد انظر : د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ص١٢٣-١٢٥.

٥٢- نفسه ، ص ٤٠١ ، ٤٠٢ .

٥٣- للمزيد انظر نفسه ، ص ٤٠٢ ، ٤١٢ ، ٤٢٦ .

٥٤- نفسه ، ص ٤٢٩ ، وتجدر الإشارة إلى أن يمنى العيد نقلت هذا التصور كما هو بصياغة لغوية توحي بأنها هي صاحبة هذا التطوير ، وسوف نعرض لهذا فيما بعد في الجانب النظري للتحفيز .

٥٥- د. صلاح فضل ، " شفرات النص " ، ص ص ١٦٤ - ١٦٥ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٥٦- د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ٢٧٥ وما بعدها .

٥٧- للمزيد انظر : رشيد الغزي : " مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة"، الحياة الثقافية ، تونس ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٧٧ ، ص ٩٠ ، وما بعدها .

٥٨ - للمزيد انظر وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني، ط (١) ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ وما بعدها .

٥٩- للمزيد انظر : سمير المرزوقي ، وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقا ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠ وما بعدها .

٦٠- د . يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ص ١٥ - ١٦ .

٦١- نفسه ، ص ١٦ .

٦٢- للمزيد انظر : د . محمد مفتاح ، دينامية النص تنظير وانجاز ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٧ ، وما بعدها .

٦٣- انظر ، سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، السرد ، التبئير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٧ .

٦٤- سعيد يقطين ؛ انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .

٦٥- انظر ، نفسه ، ص ص ١١ - ١٣ .

٦٦- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢ .

٦٧- للمزيد انظر ، د . عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية العربية المعاصرة ، الرجل الذي فقد ظله نموذجا ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

٦٨- انظر : د . حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ ، ص ص ٨٥ - ٩٢ .

٦٩- نفسه ، ص ٩٣ .

٧٠- انظر ، نفسه ، ص ١١٩ وما بعدها .

٧١- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ ، ص ١٤١ .

٧٢- انظر : بوريس ايخنباوم ، سابق ، ص ٤٨ .

٧٣- انظر : ف. شلوفسكي ، بناء القصة القصيرة والرواية ، نصوص الشكلانيين الروس، ص ص ١٢٣ - ١٢٤ .

٧٤- انظر : ف. شلوفسكي : نفسه ، ص ١٢٥ .

٧٥- انظر : بوشكين : " الأعمال الكاملة " الناشر Andre Bonne ، باريس ١٩٥٣ ، صانع النعوش " ترجمة : A.Meynieux . وانظر نصوص الشكلانيين ، ص ١٨٣ .

٧٦- انظر : توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص١٨٢ . ١٨٣ .

٧٧- انظر : توماشفسكي ، بحث سابق ، ص ١٨٤ .

٧٨- نفسه ، ص ص ١٩٣ - ١٩٤ .

٧٩- انظر : نفسه ، ص ١٩٥ .

٨٠- انظر : نفسه ، ص ص ١٩٥ - ١٩٦ .

٨١- نفسه ، ص ١٩٧ .

٨٢- نفسه ، ص ١٩٩ .

٨٣- نفسه ، ص ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

٨٤- نفسه ، ص ٢٠١ .

٨٥- نفسه ، ص ٢٠٧ .

٨٦- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٣٣ .

٨٧- انظر المجلة الفرنسية Todorov, " Lescategories du recit Litteraire" Communications No. 8, Seuil,1966.

وانظر : د. يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، لبنان ، ١٩٩٠، ص ص ٥١ - ٥٢ .

٨٨- للمزيد انظر : جريماس في كتابه الدلالة الهيكلية Greimas (Olgirdas julien) Sementique Structurale, Larousse, Dusems. Seuil, 1970.

٨٩- انظر ، د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠، ص ١٥٨ .

٩٠- د. حميد لحمداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.
ط.(٢) ، ١٩٩٣ .

٩١- انظر ، نفسه ، ص ص ٢٠ - ٢٣ .

٩٢- انظر ، د. عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية المعاصرة ، ص ص ٢٧ - ٣٤
ونظرية المنهج الشكلي ، ص ص ١٨٠ - ١٩٥ .

٩٣- د. يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، مرجع سابق ، ص ٥٢ .

٩٤- هذه العوامل هي نفسها التي وضعها جريماس ، انظر البحث (محور فكرة الحافز عند جريماس) ، وانظر المرجع السابق للدكتورة يمنى العيد ، ص ٥٣ .

٩٥- انظر ، نفسه ، ص ٥٣ .

٩٦- للمزيد ، انظر ، د. يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق ، ص ص٥٤ - ٦٨ .

٩٧- يمنى العيد ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .

٩٨- نفسه ، ص ٥٦ .

٩٩- نفسه ، ص ص ٥٦ - ٥٧ .

ثانيا : المبحث التطبيقي

التحفيز الروائي نموذجا

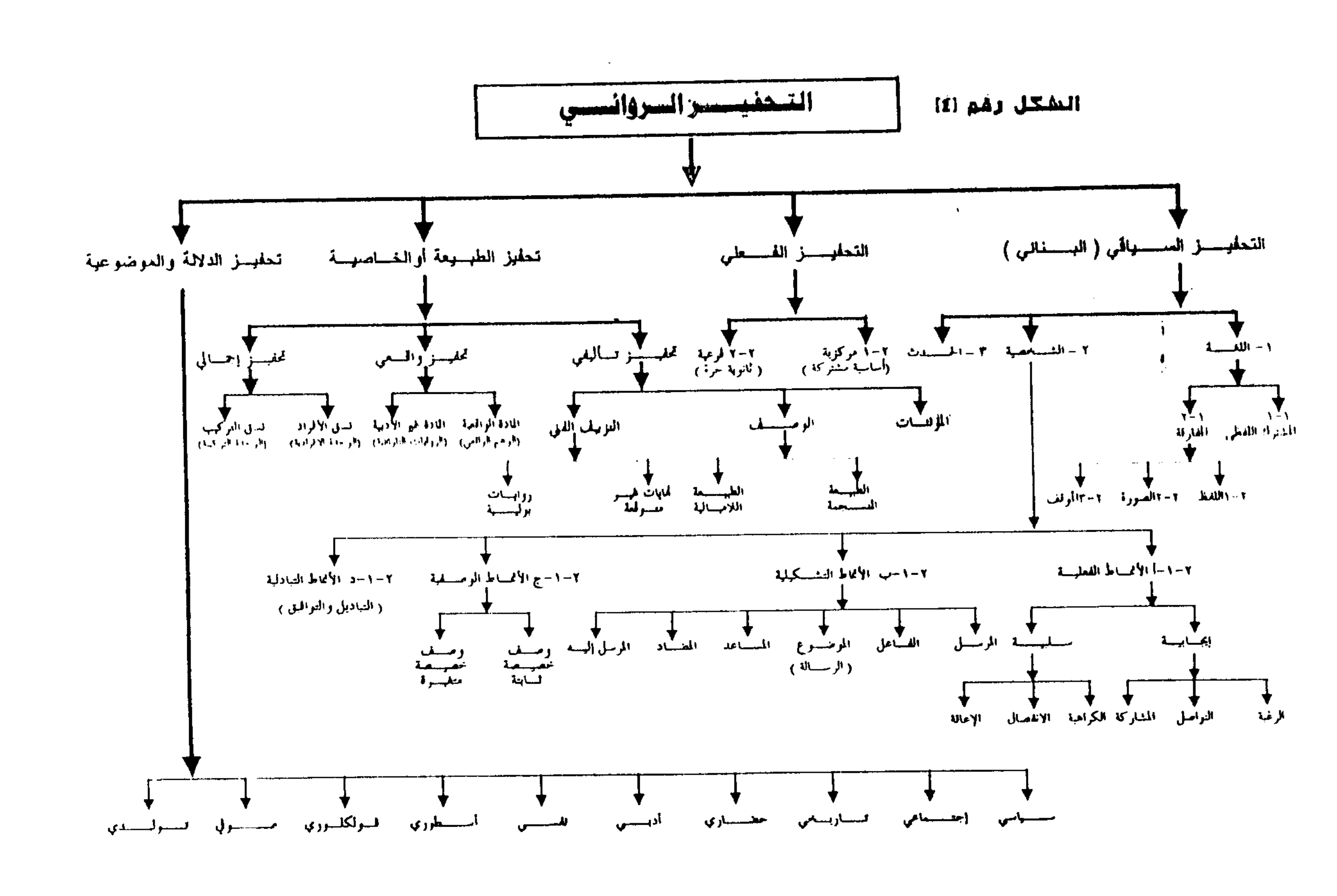
(٣)
المبحث التطبيقي

لقد اتضح لنا أن دراسات عديدة قد عنيت بالحوافز والتحفيز الروائي من الناحية النظرية سواء عند الشكلانيين أو البنيويين ، غير أن الدراسات التطبيقية في هذا المجال ضئيلة إلى حد كبير .

ومن ثم نحاول في هذه الدراسة تطبيق التحفيز ، وفق تصور شلوفسكي وتوماشفسكي عند الشكليين وما طرأ على هذا التصور من تطور عند بعض البنيويين خاصة تودروف وجريماس وما نراه مناسبا من سمات أخرى لهذه الحوافز نتيجة التطور الذي لحق بالرواية المعاصرة ، على أن التطور الذي لحق بالتحفيز عند البنيويين والمدارس النقدية بعدها جاء امتداداً للمدرسة الشكلية . ومن ثم سيكون تصورنا متوافقا مع التطور التاريخي للحوافز أو التحفيز من ناحية ومع واقع تطور الرواية المعاصرة من ناحية ثانية ويراعى عدم تكرار أنماط التحفيز أو الحوافز التي تكررت في سياق التطور النقدي للتحفيز من ناحية ثالثة ، وعلاقتهما بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي من ناحية رابعة ، وذلك وفق الشكل رقم (٤) : شكل التحفيز الروائي .

وسوف نقتصر في التطبيق على روايات : " الغرف الأخرى " لجبر إبراهيم جبرا و"الصياد واليمام " لإبراهيم عبد المجيد ، و " المستنقعات الضوئية " لإسماعيل فهد إسماعيل ، على سبيل التمثيل وليس الحصر .

الشكل رقم (٤)



التحفيــز السروائــي
التحفيــز السيــاقي (البنــائي)
التحفيــز الفعــلي
تحفيز الطبيعة أو الخاصيــة
تحفيــز الدلالة والموضوعية
١ - اللغـــة
٢ - الشخصية
٣ - الحـــدث
٢-٢ فرعية
(ثانوية حرة)
تحفيــز تــاريخي
تحفيــز واقعي
تحفيــز إجمالي
المؤثــــات
الوصـــف
التزييف الفني
الطبيعة المبهمة
الطبيعة اللاإنسانية
روايات برليـــة
٢-١-١ الألفاظ
٢-٢ الصورة
٢-٣ الوقف
٢-١-أ الأنمـاط الفعليــة
٢-١-ب الأنماط التشكيلية
٢-١-ج الأنمـاط الوصـفية
٢-١-د الأنماط التبادلية
(التباديل والتوافيق)
إيجابيــة
سلبيـــة
المرسل
الفاعل
الموضوع
(الرسالة)
المساعد
المضاد
المرسل إليه
وصف خصيصة ثابتة
وصف خصيصة متغيرة
الرغبة
التواصل
المشاركة
الكراهية
الانفصال
الإعاقة
سياسي
إجتماعي
تاريخي
حضاري
أدبي
نفسي
أسطوري
فولكلوري

١- التحفيز السياقي البنائي :

ويعنى به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء النص الروائي ، والتي يكون لها دور في بناء المبنى الحكائي من حيث التوازي أو التصاعد أو التنازل ، وذلك من خلال اللغة ، والشخصية والحدث ، ومن ثم فإن دراستنا للتحفيز السياقي سوف تستند إلى أهم المقومات التي يعتمد عليها التحفيز السياقي وهي اللغة، والشخصية ، والحدث .

١-١- تحفيز اللغة :

يعتمد التحفيز السياقي على اللغة لاسيما لغة المشترك اللفظي ، ولغة المفارقة سواء على مستوى اللفظ أو الصورة أو الموقف .

١-١- أ - المشترك اللفظي :

ويعني بالمشترك اللفظي : البنية اللفظية المركزية التي تتكرر في كل سياقات النص وتشكل لازمة ضرورية في بناء السياق الروائي ، وهي بدورها تشكل حافزاً في بناء النص وبدونها يحدث خلل في السياق - كما أن تكرارها في اللوحات الروائية تعد عاملاً لفظيا مشتركاً غير أن هذا اللفظ المشترك يحمل معنى جديداً في كل آلية تتابعية في السياق الروائي .

ونجد هذا المشترك اللفظي في العديد من الروايات العربية المعاصرة يشكل ملمحاً بارزاً فيها ، ونقف على سبيل المثال وليس الحصر عند بعض الروايات العربية ومنها روايات : الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا ، والصياد واليمام لإبراهيم عبد المجيد ، والمستنقعات الضوئية لإسماعيل فهد إسماعيل .

I - في رواية " الغرف الأخرى " لجبرا إبراهيم جبرا ، نجد المشترك اللفظي في أصوات الطلقات النارية . ففي بداية الرواية يقول : « عيارات نارية متلاحقة » . وهذه الأعيرة النارية تكون سببا في هجرة العصافير ، يقول : « وفجأة انطلقت من بين الأشجار أصوات عيارات نارية متلاحقة ودهشت حين رأيت آلاف العصافير تنطلق

كالشظايا من على قمم الأغصان وتطير متنائية في الفضاء ، ثم عاد الصمت مرة أخرى، وتمتم زميلي وهو يرتدي معطفا قديما أسود يبلغ الكاحلين : « حتى العصافير . » ولم أدر أقال ذلك لي أم لنفسه ، ولكنه نظر إليّ متوقعاً رد فعل مني، أما أنا فلم أتحرك ولم أقل شيئا ، وأنا أتابع بعيني العصافير في طيرانها العشوائي المفاجئ إلى أن اختفت » . ص ٧ – ٨ . فصوت الطلقات النارية كان حافزاً وسببا في هروب الطيور من أوكارها .

وتتكرر هذه اللازمة اللغوية في أكثر من موضع في الرواية وتحمل في كل موضع بعداً دلالياً جديداً ، فيقول في موضع آخر : « كان آخر ما سمعت من القاعة (أو من خارجها) ، وقد انتهينا إلى دهليز خافت الضوء ، أصوات طلقات نارية متوالية ، أعقبها الصمت من جديد » . ص ٣٥ .

فإذا كان صوت الأعيرة النارية في الحالة الأولى أول الرواية سببا في هروب العصافير ، فإنها في المرة الثانية كانت حافزاً وسببا لهروب الجماهير البسيطة المقهورة والمحاصرة في القاعة . فقد غُرر بهم حتى دخلوا القاعة ، وحينئذ اكتشفوا التضليل الذي أوقعتهم فيه السلطة ، وهنا ما جعل الجمهور يصيح ويصرخ طالباً الخروج من القاعة ، يقول : « بدأ التململ في الجمهور ثم تحول تدريجيا إلى صياح ، وصرخ أحدهم " افتحوا الأبواب يا عالم"، وصرخ آخر " إنهم يضحكون علينا " ، وساد الهرج والناس يتركون مقاعدهم ، ولا يجدون سبيلهم إلى الخروج ، ويبدو أنهم جعلوا يتساقطون بعضهم على بعض » . ص٣٥ .

إن صوت الطلقات النارية تمثل صوت القوة السلطوية التي تجعل الطيور والناس والجمهور يفرون من مواقعهم ، لكنهم يسقطون في الحصار الأبدي داخل الغرف التي لا نهاية لها .

وهكذا نجد أن المشترك اللفظي لصوت الطلقات النارية يشكل تحفيزاً في السياق الروائي .

كما نجد الخلية اللفظية الدالة على التزوير والتضليل والكذب والصاقها بالواقع داخل البيت المعزول أو لنقل السجن أو المعتقل تشكل مشتركاً لفظيا يتردد على ألسنة بعض

الشخصيات خاصة الراوي الذي نعت بأكثر من اسم في الرواية فتارة يطلقون عليه عمر علوان، وثانية عادل الطيبي وثالثة فارس الصقار ، وعندما يضع يده في جيبه يجد بطاقات عديدة لأسماء ومهن مختلفة وكلها تحمل صورته . وحينئذ نجده في كثير من مشاهد الرواية ينعت الواقع داخل السجن أو غرف التحقيق بالكذب والتضليل يقول في أحد المواضع : « حاكموا ، اتهموا ، اكذبوا ، دافعوا ، لن أنطق بكلمة واحدة في وضع كهذا » ص ٣٣ . ففي وضع لا تملك الذات فيه التصريح باسمها الحقيقي ويتم تلفيق أسماء لها ولا تملك حق التعبير عن نفسها حينئذ تشعر بالرفض لهذا الواقع وعدم مسايرته .

وفي موضع آخر يتم تلفيق اسم كتاب يحمل اسم الراوي وصورته فيرفض الراوي هذه الأكاذيب المنسوبة إليه يقول : « خطفت الكتاب من يده ، وأنعمت النظر في الصورة إنها حقا صورتي ! فصحت : تزوير ؟ تزوير اجرامي » . ص ٦٤ . وعندما أنكرت مرافعته أو بالأحرى ساجنته أنها التقت به في الغرفة الزرقاء فاشتد ضيقه مردداً "تكذبين ، قلتها بحزم وسخط " . ص ٩٢ . وعندما يتآمر عليه الطبيب راسم عزت مع رفقائه في غرفة العمليات يقول له في سخرية لاذعة " يا مزور يا مقامر " . ص ١١٩.

وفي واقع يموج بالكذب والتضليل والتآمر والتلفيق نجد الخلية اللفظية لهذه الكلمات تشكل مشتركا لفظيا على ألسنة الشخصيات ، سواء كانت هذه الشخصيات ممثلة للسلطة أو ممثلة للجمهور والأنا الجماعية .

وإذا كان هذا المشترك اللفظي شاع على لسان الراوي وهو ينتقد هذا الواقع ، فإن "عزام أبو الهور " أو الرجل صاحب المعطف ، أو رئيس الجلسة في القاعة وكلها صفات لهذه الشخصية . حاول أن يستخدم من هذه الخلية اللفظية للكذب والتضليل مبرراً له في ممارسة التلفيق والاستمرار في عمله ، لذلك في نصحه وتوجيهه للراوي يقول : " إنك قد تختلق وتلفق ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم . هذه الحالة هي التي في معظم نشاطنا اليومي ؛ الاختلاق ، التلفيق ، أو إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار " . ص ٥٢ .

فتشكل هذه الخلية اللفظية مشتركا لفظيا في الخطاب اليومي لعزام أبو الهور ، وتتكرر في عدة مواضع في الرواية . وكلها تعبّر عن أن المشترك اللفظي شكل حافزاً في

السياق البنائي للرواية . فقد كان هذا المشترك بمثابة المؤشر الذي يرصد لنا مستويات الوعي الفكري لدى شخصيات الرواية .

ونجد مشتركات لفظية أخرى عديدة في الرواية مثل عبارة " للضرورة أحكام " التي ترد على لسان بعض الشخصيات في الرواية ، والتي تعبر عن مدى القهر الذي تعانيه الشخصية في واقع لا تملك فيه حرية التعبير عن الذات أو الآخر ، وكذلك عبارة " الإنسانية المعذبة " التي ترد على لسان شخصيتي الراوي والطبيب راسم عزت ، والتي توضح مدى الاضطهاد الذي تعيشه الشخصية الروائية خاصة المحاصرة في غرف السجن أو قاعاته أو دهاليزه .

* * * *

II- وفي رواية " الصياد واليمام " لإبراهيم عبد المجيد نجد المشترك اللفظي في العديد من المشاهد لكننا نقف عند أهمها على سبيل التمثيل . وأهم مشترك لفظي في هذه الرواية يتمثل في كلمات الطفل والأم التي تتداعى على الأب " صياد اليمام " . فقد ظلت كلمات الطفل تتداعى عليه في كل حين بداية من أول الرواية وحتى نهايتها وهذه الكلمات هي "خذني معك أصطاد " وقوله أيضا " لماذا لا تصطاد العصافير يا أبي ، خذني معك أصطاد ، أنت كبير تصطاد اليمام وأنا صغير أصطاد العصافير " . ص ٥٧ .

وتتكرر هذه الكلمات في صفحات (٩ - ٥٧ - ٦٩ - ٨٤) وتصبح هذه الكلمات بمثابة الفنار الذي يومض في كل لحظة يهم فيها الأب باصطياد اليمام .

وهذه الكلمات هي نفسها مفتاح الرواية فبها بدأت الرواية في قوله : « ما كان ينام حتى شق المطر الذي توحد بالليل صوت صراخ كهفي

- خذني معك أصطاد » . ص ٩ .

وبهذه الكلمات مرت الرواية بأحداث وتغيرات عديدة مثل مشهد محاولة الصياد قتل

الثعبان ، لولا أنه اختفى أسفل حافة الرصيف ، وحينئذ تتداعى عليه كلمات طفله ، وترد هذه الكلمات أيضاً-عندما ينجح في قتل الثعبان ، ويتذكر لحظة تصويبه الطلقات على اليمامة المشاكسة يقول : « كان قد بدأ يتذكر أن طفله في الصباح لم يطلب منه أن يصحبه ليصطاد العصافير قال فقط " خذني معك أصطاد " لكن الذي قال " أنت كبير تصطاد اليمام وأنا صغير أصطاد العصافير " كان صوته أجمل ووجهه أبهى . صورته الآن تجري في الفضاء » ص ٦٩ .

وترد هذه الكلمات أيضا في نهايات الرواية عندما يتذكر كلمات الشرطي حول مصرع طفله تحت عجلات القطار دون أن يفصح له الشرطي عن رقم القطار واختفى .

ولا يقف المشترك اللفظي عند هذا الحد ، بل تشكل كلمات الأم لزوجها صياد اليمام - حول تحذيرها الصياد من أصطحاب الطفل معه - مشتركا لفظيا بارزاً يقترن بالمشترك اللفظي الوارد على لسان الطفل . فتقول الأم للصياد في أكثر من موضع : " قلت لا تأخذه . . . . . قلت لن يصطاد . صحته لا تتحمل البرد أو الحر " . ص ٨٥ .

وهكذا نجد أن هذا المشترك اللفظي تبنى عليه كل أحداث الرواية ، حيث يظل هاجس صورة الطفل وتداعيها على وعي الصياد ، هو ما يحكم إطار الرواية وأبعادها . فقد غيرت حادثة مصرع الطفل مسار أبيه صياد اليمام ، فقد اعتزل صيد اليمام ، لأنه كلما صوب بندقيته على يمامة تذكر مصرع طفله تحت عجلات القطار ، كما أن طلقاته لم تعد تفلح في صيد الطيور ، وإن كانت قادرة على صيد الثعابين . ومن ثم نستطيع القول إن الكلمات المشار إليها التي وردت على لسان الطفل والأم شكلت مشتركاً لفظيا تكرر في معظم مشاهد الرواية واشترك في كل أحداثها حتى شكل بنية مركزية في سياقها . وكان هذا المشترك اللفظي تحفيزاً للنسق الروائي . فقد كانت كلمات الطفل تحفيزاً لإقلاع والده عن صيد اليمام وشعوره بالعدمية وانسحاق الذات والضياع .

* * * *

III- أما المشترك اللفظي في رواية " المستنقعات الضوئية " لإسماعيل فهد إسماعيل فقد اتضح في سياقات عديدة في النص الروائي ومنها قول الراوي " طلقتني وتزوجت أخلص صديق لي " ص ١٠ . ويتكرر نفس اللفظ في مواضع عديدة في الرواية فيقول في موضع آخر " هي تزوجت صديقك " . ص ١٢ ، ويقول : " هي تطلب الأذن بالطلاق " ص ٣٠ ، ويقول " منذ أربع سنوات طلقتني ، كنت أجد لذة معها " ص ٣١ ، ويكرر نفس اللفظ الذي ورد في أول الرواية فيقول : " لكنها طلقتني وتزوجت أخلص صديق لي " . ص ٧٥، ويكرر الصياغة اللفظية نفسها في ص ٧٦ .

واستخدام هذا المشترك اللفظي في معظم مشاهد الرواية يؤكد المدلول الايحائي الذي أراد الراوي توصيله وهو انفصال الذات عن ذاتها عندما تغيب الحرية ويسيطر الضياع ، فقد كانت زوجته بالنسبة له هي كل شيء في حياته ، وعاش معها لحظات التوحد والحياة والوجود ، فمعها كان يشعر بماهيته وكينونته وذاته . غير أنه عندما وضع في السجن دون جريمة اقترفها تخلت عنه زوجته وتزوجت أخلص صديق له . وكأن هذا الفعل بمثابة الصدمة التي ظلت تلازم الراوي طوال الرواية ، فحينما يرتد وعيه للماضي لا يتذكر إلا محبوبته التي تركته حبيس السجن والجدران . ويصبح هذا المشترك اللفظي بمثابة الفنار الذي يتداعى عليه كلما استحضر الماضي أو ارتد للواقع المعيش .

إن المشترك اللفظي هنا ليس حلية شكلية ولكنه يشكل وظيفة دلالية في سياق النص الروائي ، وفي كل مرة يتكرر يحمل بعداً جديداً يعبّر عن الألم النفسي الذي يعيشه الراوي في سجنه وهو يتطلع للحرية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل نجد مشتركاً لفظياً آخر يشكل ملمحاً بارزاً في الرواية، ويتمثل هذا المشترك في صورة الفتاة التي قتلها أخواها ، وعندما حاول حميدة أن يكفهما عن الجريمة تشاجرا معه ، فقتل الأول نفسه خطأ عندما همّ بقتل حميدة فغرست السكين في بطنه ، والثاني قتله حميدة دفاعاً عن نفسه وتتداعى طوال الرواية على حميدة صورة هذا المشهد المأساوي ، ويعبّر عنه بمشترك لفظي يتكرر مرات عديدة في الرواية يقول

" أنت قاتل ، قتلت رجلين " . ص ١٠ ، ويقول : " هو مجرم خطر ، قتل رجلين " . ص١١ ، ويقول : " معلم يقتل رجلين لأنهما قتلا اختهما " . ص ٢٥ . ويقول : " أنا قتلتهما " . ص ٣٣ ، ويقول : " لكنني لم أنشر ، قتلت رجلين في اليوم التالي " . ص٤٧ ، ويقول : " أنت قاتل ! قتلت رجلين أنت - بعد الرأفة - محكوم عليك بالأشغال الشاقة المؤبدة " . ص ٧٦ .

وكأن هذه الجريمة التي ألصقت به دون قصد منه ظلت تشكل هاجساً في وعي حميدة طوال الرواية ، ويقترن هذا المشترك اللفظي في معظم مشاهد الرواية بعلامات التعجب وأحياناً تحمل صيغ الاستنكار والسخرية من الواقع المعيش الذي ألقى به في هوة السجن وأصبح يعاني قسوة الحصار واستلاب الحرية .

أي أن المشترك اللفظي عند الراوي اقترن بالأحداث التي لازمت وعي الراوي ، وتركت أثراً نفسيا عميقا وأهمها - كما يعبّر عنها المشترك اللفظي - انفصال زوجته عنه واقترانها بصديقه وتركها إياه يعاني آلام العزلة والحصار . وحدث اتهامه بقتل الأخوين .

فضلاً عن المشترك اللفظي لصورة الفتاة التي قتلها أخواها وهي تمسك بقدم حميدة وتتعلق عيناها بعينيه مرددة " أنا بعرضكم الحقوني " في صفحات (١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٦١ ، ٦٢) ، وكأن هذا المشترك اللفظي المتمثل في عبارة الفتاة القتيلة سوط يجلده ويعذبه صباح مساء .

وكلما تذكر المرأة " الدشداشة " - التي مثلت بدورها مشتركاً لفظيا أيضا في صفحات (١٨، ١٩ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٦١) - يتذكر صورة الفتاة القتيلة وهي تستجديه وتستعطفه بقولها : " أنا بعرضكم الحقوني " .

على أن المشترك اللفظي في هذه الرواية اقترن بأحداث الماضي التي تؤرقه في كل حين، وكلها تمثل فقدان الذات لذاتها وفقدانها التواصل مع الأنا الجماعية ، نتيجة فقدان الحرية التي هي بمثابة الحلم الذي يتطلع إليه حميدة وكل الكتّاب المستنيرين أمثاله . لكنهم يصدموق بالواقع المهترئ الذي يحول دون تحقيق الحلم .

* * * *

١-١- ب - المفارقة اللفظية .

I - وتشكل المفارقة على مستوى اللفظ والموقف والصورة بعداً آخر من أبعاد التحفيز السياقي في " رواية الغرف الأخرى " . ذلك أنها تأتي مقوماً لمعان ودلالات غير مألوفة في النص اللغوي التقليدي . أي أنها تكون مؤشراً لأبعاد ومواقف يبغي الكاتب توصيلها من خلال هذه المفارقة .

والمفارقة اللفظية تتجسد في كثير من التعبيرات والجمل في " الغرف الأخرى " كما في قوله " في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطئ القدوم وضوء النهار المتبقي رصاصي أغبر فيه مذاق الخيبة والحزن " . ص ٧ . فتتضح المفارقة في التعبيرات اللفظية التي تحمل الشئ ونقيضه في آن واحد ، فاللحظات القلقة هنا ضاقت بضوء النهار وتاقت للقاء الليل وهذه مفارقة تغاير المألوف في الواقع المعيش ، إذ أن الذات القلقة تتوق للنهار وتنفر من الليل ، لكن أن يحدث العكس فهذه هي المفارقة اللفظية ، كذلك ضوء النهار رصاصي أغبر وهنا يغاير المألوف أيضاً . ولكن في واقع ملئ بالتناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون تشيع المتناقضات وجاءت المفارقة لتعبّر عنه .

ويقول الراوي في موضع آخر من الرواية : " إن أجمل الأغاني هي الحزينة " . وهذه المفارقة توضح مدى الحزن الذي تعيشه الشخصية حتى غدت أغاني الحزن هي التي تتوافق مع حالاتها الشعورية . وكذلك العبارة التي ترد على لسان عزام أبو الهور حينما يقول للراوي الدكتور نمر علوان " أتدري دكتور ؟ أرخص ما في الحياة هو الموت" . ص ٥٧ . وهذا يعكس إلى أي مدى وصلت الذات إلى العدمية والضياع حتى أن الموت أصبح شيئا رخيصا في الواقع المعيش .

كما تعكس المفارقة اللفظية أيضا مدى سخرية الذات السلطوية من الذوات الأخرى فتقول لمياء في ردها على الراوي : " لن ننكر أنه قد يكون هذيانا يلذ لنا سماعه " . ص١١٧ ، وهذا يوضح مدى تلذذ السلطة بعذابات البسطاء ، واستعذابها آلام الآخرين .

وتتضح مفارقة الموقف في العديد من المشاهد الروائية ، وتكون هذه المفارقة حافزاً

للكشف عن بعض الدلالات والأحداث الجزئية في الرواية ، ومن هذه المفارقات طلب الراوي من الفتاة التي استقل معها سيارتها لأول مرة أن ترفع تنورتها ليعرف عما إذا كانت هي الفتاة التي رآها من قبل أم غيرها . ولكنه علل هذا الطلب بأنه يريد معرفة إذا كانت تلبس شيئا تحت هذه التنورة أم لا ، ومثل هذا الطلب يعد حافزاً لمحاولة تأكد الراوي من هذه الفتاة يقول لها : « أريد أن أتأكد إن كنت أنت الفتاة التي رأيتها في الشاحنة . هذا كل ما هنالك » . ص ١٣ . ومفارقة الموقف هنا تكمن في طلب الراوي من الفتاة رفع تنورتها برغم أنها المرة الأولى التي يراها فيها . والتناقض الكامن في هذا المطلب هو ما يجعله يتسم بالمفارقة في الموقف .

وتتضح مفارقة الموقف أيضا في القهر السلطوي الذي يمارسه عليوي على رؤسائه ، فعلى الرغم من أنه عامل في المؤسسة إلا أنه يخاف كل المحيطين به حتى عزام أبو الهور لأنه شخصية انتهازية وطفيلية لا يتردد في القفز على مناصب الآخرين مهما كلفه ذلك يقول عنه عزام أبو الهور : " أما أنا فيتعزز عليّ ابن الكلب هذا . . أنا لا أشك مطلقا في أن هذه من أفاعيل الحقير عليوي . . . لا تغرك مسكنته حية تحت التبن ، يطمح في وظيفتي القواد ، مستعد لأن يقتل أباه ليحصل عليها ، يقود لكل من في المؤسسة رجالها ونسائها ، لا فرق . خذ حذرك منه ، عامله كما يستحق ابصق في وجهه، ثم ناوله قرشين" . ص ٥٨ .

فمن المفارقات أن نجد " عزام أبو الهور " الذي تولى رئاسة الجلسة وملف التحقيقات يخشى عليوي ، للحد الذي يتمنى فيه الموت من شدة خوفه منه ، على الرغم من أن عليوي في وظيفة أقل منه في هذه المؤسسة التي تعج بالمتناقضات المتباينة ، والتي تعكس التناقض القائم في بنى المجتمع .

وتتضح مفارقة الصورة أيضا في العديد من مشاهد الرواية وهي بدورها تعد حافزاً لابراز التناقض القائم في الواقع المعيش ، فيتحدث الراوي معبّراً عن وجهة نظره في إبداع الفنانين والشعراء ، وهي بدورها تعكس البنية المتناقضة في الواقع الحاضر يقول : « بأن الكثير من إبداع الفنانين والشعراء ، بل وإبداع الدارسين في عصرنا كما في العصور

السالفة - تذكروا سومر وبابل ومصر الفراعنة - هو محاولة لاطلاق الوحش الغافي في الدواخل ، وأقول الوحش تجوزاً : إنه كائن حي جداً ، خراني جداً ، جميل جداً ، قبيح جداً . كائن عارم الشهية والشهوة لكل ما في الحياة » . ص ١٠٧ . فالصورة الإبداعية التي جسدها الراوي تعتمد على المفارقة لأنها انعكاس للتناقص السائد في الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . وعندما ينطلق الوحش الكامن في العالم الداخلي للذات الإنسانية فإنه يفجر كل المتناقضات الناتجة عن انقلاب المعايير الحياتية .

وتتضح مفارقة الصورة أيضا في حوار الراوي مع لمياء ، عندما يقول لها : «أداعب كل ما هو أنت ، وفي كل ما سيبقى هو أنت ، أسمع الفحيح النغمي المتوالي ، لأذرعك التي لا تحصى » . ص ١٠٨ . وتتضح المفارقة اللفظية في وصفه للمياء بالصورة التي تعبِّر عن الشيء ونقيضه في آن واحد ، إذ يسمع منها فحيح نغمي والفحيح والنغم متناقضان من حيث ارتباط الصوت الأول بالأفعى ، والثاني بالأصوات العذبة للكائنات الحية الجميلة ، كما أنها مخيفة كأذرع الأخطبوط التي تلتف حول الفريسة وعلى الرغم من ذلك فهو يداعب كل هذه المتناقضات فيها . إنها شخصية مليئة بالمتناقضات في آن واحد ، وهي انعكاس لاختلال معايير الواقع الحياتي .

وتحاول لمياء أن تعبِّر عن التناقض بين الحلم والواقع ، وذلك عندما تستحضر صورة الدكتور نمر علوان وما يجول بخاطره عنها وهي تخاله ممدداً أمامها في غرفة العمليات تتصيد كلماته بصعوبة يقول الراوي : " ارتفعت بناظريها نحو السقف وقد انفرجت شفتاها ، كأنها تصغى إلى صوت خفي بعيد تتصيده بشيء من الصعوبة ، ثم بدت كأنها تردده نيابة عن صدبقها الملقي أمامها : القمر التمام يفيض بنوره على بيادر الخريف ، وتتساقط الظلال من على أسطح المنازل في نوافذها الخاليات يقيم الصمت مملكته ، ولكن من بين جذوع الأسطح تخرج الجرذان ، وتتراكض هنا وهناك ، تشرثر . لاحظوا الصمت ، الحزن ، رؤى الطفولة ، الطبيعة وهي سادرة ، ساكنة مستسلمة ، وليس فيها ما يثرثر سوى جرذان البيادر ، هنا السلام والدعة ، وهنا حزن الدهور الذي ينسكب كالنغم القديم مع الظلال من على أسطح المنازل ، في نوافذها الخاليات يقيم الصمت مملكته " . ص ١٠٩ - ١١٠ .

ويتضح التناقض في الصورة هنا من خلال القمر الذي يشع نوره فوق الأسطح فتهرب الظلال السوداء ، وتخرج الجرذان من ثنايا الأسطح تتراكض هنا وهناك ، وعلى الرغم من ذلك إلا أن الصمت والحزن يخيم في كل أرجاء المكان ، وتستسلم رؤى الطفولة وأحلامها للسكون والعدم ، ويصبح المستقبل قاتما لا أمل فيه ولا حياة ، ومثلما كانت لمياء وهيفاء وعزام أبو الهور وغيرهم رمزاً للتناقض في سلوكياتهم وأفعالهم فكذلك جاءت الصورة الروائية تعبّر عن هذا التناقض من خلال المفارقة اللغوية على مستوى الصورة .

وتتكرر مفارقات الصورة الروائية في أكثر من مشهد روائي آخر وكلها تعبّر عن التناقض الكائن في الواقع . وتأتي هذه المفارقة على لسان الراوي الدكتور نمر علوان ، في كل مفارقات الصورة ، لأنه الشخصية المحورية التي ترصد المتغيرات التي تطرأ على الواقع ، خاصة واقع الحصار والسجون والحصون العتيقة ، التي تجعل الذات الإنسانية تشعر بالضآلة والعدمية .

* * * *

II- ويتضح تحفيز المفارقة أيضا على مستوى اللفظ أو الموقف أو الصورة في رواية "صياد اليمام " في العديد من مشاهد الرواية ، ففي وصفه لمدينة الاسكندرية وتوحد الذات الإنسانية بها ، نجد أن هذه الصورة تعبّر عن الشرع ونقيضه في آن واحد يقول: " فكر كيف ينطقون اسمها بإهمال . أي عداوة تقوم بين الناس والمدينة ، أو أي محبة تلك التي تنتهي بعدم اكثرات ؟ " ص ٦ .

فالمدينة في توحد الناس بها تجمع الشيئين المتناقضين في آن واحد ، إنها تجمع حب الناس وقلوبهم وتوحدهم فيها ، كما أنها طاردة ولافظة لمن يعيشون في أطرافها ، ومن ثم فاسم المدينة عندما ينطق بدون الألف واللام قد يكون تعبيراً عن الاهمال والتنكير وقد يكون تعبيراً عن اليسر والعذوبة والتخفيف واعتياد تكراره . ويتشكل التحفيز من خلال هذه المفارقة على مستوى الصورة التي تعبّر عن هذين الشيئين المتناقضين .

وتتضح مفارقة اللفظ والصورة في آن واحد عندما يصور طقسه اليومي البدائي الذي اعتاده عند التبول رافضا زيف المدينة وممارساتها الافتعالية ومفضلاً حياته البسيطة

التلقائية ، يقول : " يريد سكينة بطيئة محماة من نار أزلية في يد قاتل بليد . يشتاق للألم المضني والممتع ، وها هو يوسع ما بين ساقيه بادئا طقسه الأحمق مثل كل شيء وتتسع به العربة المظلمة تنبثق فيها شمس " تملأها " بالنور " . ص ٨٩ .

وهذه المفارقة اللفظية والصورية تعد تحفيزاً للشرع وتقيضه لدى الذات الإنسانية ، حيث تتوق الذات للشوق والضنى والألم والمتعة والظلمة والنور وكلها تجتمع في طقس بدائي يمارسه الصياد وبتلقائية وعفوية . وهكذا في كثير من مشاهد الرواية نجد أن تحفيز المفارقة اللفظية يشكل ملمحاً بارزاً فيها .

* * * *

III- أما مفارقة اللفظ والصورة والموقف في رواية " المستنقعات الضوئية " فتتضح في العديد من مشاهد الرواية وتشكل ملمحاً فيها ومثال مفارقة اللفظ قوله في العديد من مشاهد الرواية : " طلقتك يا حماية وديعة . . يا ضفدعة الحياة الآسنة " . ص١٠ -٧٥. فنجد أن حميدة يُحمِّل شخصية زوجته معنين متضادين في آن واحد ، فهي من ناحية حمامة وديعة ، وفي الوقت نفسه ضفدعة المياه الراكدة، وكأنها تحمل شخصيتين متناقضتين في آن واحد . وشيوع المفارقة في النص الروائي يعبّر عن التناقض السائد في الواقع الذي يعيشه حميدة . إنه التناقض بين الواقع ومآسيه بكل ما يحمل من خيانة وغدر وانتهازية ؛ والحلم بما يحمل من وداعة واشراق .

أما مفارقة الموقف فإنها تتضح في العديد من مشاهد الرواية منها قتل حميدة للأخوين اللذين قتلا أختهما دون أن تربطه بهذه الفتاة أية علاقة ، يقول الضابط لحميدة :

" لا أريد أن تقص عليّ ، وإنما أسألك عن دافع القتل !

- لا يوجد دافع .
- وهل ماتا قضاء وقدراً ؟
- أنا قتلتهما
- هل هما قريباك ؟

- لا
- علام قتلتهما إذن ؟
- لأنهما قتلا اختيهما
- وهل هذه الأخت حبيبتك ؟
- لا
- حيرتني .. ما هي علاقتك بالضبط ؟
- كنت متفرجاً . ص ٣٤

وتتضح المفارقة في الموقف أيضا عندما هرب من القيد في السينما ، ثم عاد بنفسه ليضع القيد بنفسه في يده مرة أخرى ، وكان قادراً على الهرب . وكذلك زواج زوجته من أخلص أصدقائه .

وشيوع مفارقة الموقف يعبّر عن المفارقة الكامنة في الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، فما يجب أن يكون هو أن تنعم الأخت بالحرية ، وألا يوضع حميدة في السجن ، وألا تتزوج الزوجة بأخلص أصدقاء زوجها ولكن عندما تختل معايير الواقع على مستوى الأعراف الاجتماعية والسياسية والحياتية حينئذ يحدث التناقض في بنية الواقع وممارساته.

١-٢- تحفيز الشخصية :

يمثل تحفيز الشخصية بعداً آخر من أبعاد التحفيز السياقي . ذلك أن الشخصية من الممكن أن تكون حافزاً لشخصية أخرى في السياق أو لحدث روائي ، ويتمثل تحفيز الشخصية في أربعة جوانب هي :

أ - الأنماط الفعلية .
ب - الأنماط التشكيلية .
ج - الأنماط الوصفية .
د - الأنماط التبادلية .

* * * *

١-٢-١- تحفيز الأنماط الفعلية ، التحفيز الفعلي للشخصية ، :

ويعني بالأنماط الفعلية : الأفعال التي تقوم بها الشخصية وتشكل حافزاً للأحداث والأدوار التي تقوم بها في الرواية سواء كانت هذه الأفعال إيجابية كالرغبة والتواصل والمشاركة أو سلبية كالكراهية والانفصال والإعاقة .

١-٢-١- أ - الأنماط الفعلية الإيجابية :

وتشكل هذه الأنماط الفعلية الإيجابية محوراً بارزاً في التحفيز الروائي ، ذلك أن أفعال الشخصية تكون حافزاً للرغبة أو التواصل أو المشاركة ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات العربية نقف عند بعضها على سبيل التمثيل :

(أ) الرغبة :

يتمثل تحفيز الرغبة في رواية " الغرف الأخرى " في الممارسات الفعلية التي تمارسها بعض الشخصيات ومنها :

١- رغبة الرجل المنتظر في الساحة العريضة الخالية والذي عُرف فيما بعد باسم " عزام أبو الهور " في التقرب من الراوي الذي أطلقت عليه أسماء عديدة منها : الدكتور نمر علوان ، أو عادل الطيبي ، أو فارس الصقار . ويرغب هذا الرجل في الحوار مع الراوي أو على الأقل أن يستجيب له في محاولة التقرب منه ، يقول الراوي : " لم ييأس الرجل من محاولة التقرب مني ، أخرج علبة سجائر ، وقدم لي سيجارة ، ولكنني هززت رأسي بالرفض دون أن أقول شيئا " . ص ٨ .

والرغبة في الحالة الأولى كانت قسرية ومفروضة على " عزام أبو الهور " ، وفي المرة الثانية برغم أن اللقاء كان مفروضا عليه إلا أن رغبته في أن يبث له آلامه وتناقضات الواقع الذي يعيشه كانت بمحض إرادته .

٢- رغبة عفراء في أن يستقل الراوي الدكتور نمر علوان معها سيارتها عندما كان منتظرا في الساحة الواسعة وهو أيضا رغب مصاحبتها وبرغم أنه توجس منها خيفة لأنها ذكرته بفتاة كانت تستقل الشاحنة وتكشف عن ساقيها ، وبرغم أنها هي نفس الفتاة،

وأنها طلبت منه النزول من سيارتها إن أراد ذلك ، تقول على الرغم من ذلك إلا أنه كان هو الآخر لديه الرغبة في أن يواصل معها طريقها التي تقصده ، ورفض النزول يقول : " كبحتْ السيارة بشيء من الشدة ، وأوقفتها ، والتفتت إليّ بكثير من التحدي ، استطعت أن أتبينه حتى في ظلمة السيارة ، كانت أضواء الطريق تلقي شيئا من النور الخافت على وجهها ورأيت نقطتين تتألقان في عينيها وسط بحيرتين من السواد، لم أكن قد غضبت ، كما زعمت غير أن الذي أغضبني كان توقفها المفاجئ على ذلك النحو . . . لعن الله الشيطان هذه امرأة جميلة أتتني من حيث لا أدري . كيف أغادرها بهذه السهولة . . . وقلت لا أريد النزول " . ص ١٦ .

فالفتاة لديها الرغبة في البداية أن يركب السيارة معها لأنها مضطرة لذلك ، وهذا الفعل أحد مهامها الرئيسية – وعندما تمكنت من مشاعره ، أرادت أن تختبره في النزول ، ولكن الرغبة في المواصلة معها كانت قد تمكنت منه ، فيرغب في المواصلة معها برغم أنه لا يدري وجهتها .

وتظل عفراء حتى نهاية الرواية راغبة في ملاحقة الراوي ولكن هذه الرغبة هي رغبة اضطرارية فرضتها عليها طبيعة عملها في هذه المؤسسة التي تحاصر من بداخلها وتفقدهم حريتهم .

لذلك نجدها تتنكر له في صورة فتاة أخرى ، وتوهمه بأنها راغبة في معانقته، وتفلح في ذلك وتتشكل لديه الرغبة أيضا في معانقتها يقول : " وأخرج من وراء السوتيان – ولو بشيء من الصعوبة – نهدين نافرين نضرين يملأ كل منهما يدي بعريدته وعنفوانه . وهويت بفمي عليهما ، على وليمة الشهوة التي ضج الجسد بها بعد ذلك السأم ، وتلك الحيرة وذلك القلق " . ص ٢٥ . ورغبة عفراء أيضا في أن يلقي محاضرة في القاعة للجمهور ، وتنجح في ذلك . بل تنجح أيضا في التنكر في صورة محبوبته سعاد وبعد أن تفلح في إقناعه بأنها سعاد وبثها عواطفه وآماله وأشجانه يكتشف أنها عفراء ، وقد لجأت لذلك لرغبتها في فرض ما تريده عليه دون رفض أو تمرد .

وهكذا تستمر عفراء حتى نهاية الرواية في استخدام حافز الرغبة للوقيعة بالراوي في الأسر والحصار وجعله يأتمر بأمرها ولا يستطيع الفكاك منها طوال الرواية .

٣- رغبة الرجال والنساء الجالسين على مدرج السلم داخل السجن في الخروج من هذا الحصار الأبدي ، بعد أن أنهكهم الزمن الطويل في هذا المكان على أمل الخلاص دون جدوى ، وتظل هذه الرغبة تراودهم طوال هذه السنين دون فائدة . يقول : "على الدرجات التالية قعد رجال ونساء على امتداد السلم نزولا ، وعلى كل درجة صف متراص منهم ، توقفت لحظة لأتبين الوضع ، كان السلم هذه المرة ينحدر إلى مسافة بعيدة إلى أن يغيب في الظلام ، كما في قعر بئر سحيقة الغور، وقد اكتظ بالبشر ، وانكفأ بعضهم على بعض ، ورغم العتمة المتزايدة استطعت أن أرى أنهم جميعا متعبون ، منهكون ، صامتون إلا من بعض السعال والنحنحة هنا وهناك . ولقد كانوا في ذلك الوضع منذ زمن طويل .... هذا الدرج خاص بالمحكومين " ص٧٢-٧٣ . وهكذا نجد أن جلوس المحكومين في هذا الموضع طوال سنين عديدة يجسد رغبتهم في الخروج من الحصار الأبدي الذي يقيد حريتهم .

* * * *

II- وفي رواية " صياد اليمام " يتضح تحفيز الرغبة في العديد من المواضع منها :

١- رغبة الابن في الانتقال إلى الإسكندرية والعيش هناك ، حيث سيتوفر لهم " سكن المصلحة " ، بعيداً عن القطارات العابرة فلن يتفرج عليهم أحد ، ولن تثير عجلات القطار غباراً تنثره فوقهم ، ويظل الابن يحلم بالإسكندرية لأن المدرس ذكر لهم أن الاسكندرية مدينة جميلة .

٢- اعتراف قمر لصياد اليمام بأنها تحبه تقول له : " أحبك صياد اليمام . هل تعرف ؟ " ص ١٧ . ويستمر الحوار الطويل بينهما ، وتتعدد اللقاءات معها عندما يلتقي بها كل صباح وهي تعد الشاي والقهوة لعمال السكة الحديد والجنود الذين يتغيرون يوما بعد يوم .

٣- رغبة صياد اليمام في النوم على صدر قمر السمراء ، ويظل يسأل عنها حتى بعد اختفائها ، وعلى الرغم من حبه لها إلا أن قسوة الأيام وشظف العيش يؤرقه في كل حين يقول الراوي : " لكنه يود لو نام فوقه ، لو ارتاح . آه . الراحة على صدر امرأة خصبة . لكن كيف وهي بلا أصل أو فروع . الحنان الذي ضاع . القسوة المعلقة فوق رأسه ، تلهبه بسوطها الناري " . ص ١٨ .

٤- رغبة الشرطي في الزواج من " قمر السمراء " صاحبة كشك الشاي ، ويتضح هذا من خلال الحوار بين العجوز وصياد اليمام حيث يقول العجوز عن الشرطي موسى : "يريد أن يتزوج من قمر . كثيراً ما عاد إلى المنطقة بالليل ليحدثها في ذلك ، في كل مرة ترفض فيجلس ويبكي أمام الكشك " . ص ٦٨ . وفي موضع آخر يصرح صياد اليمام لهند جامعة الحبوب بأن الشرطي يريد الزواج من قمر . وهذا الزواج يشكل حافز الرغبة . بل إن معظم الشخصيات في الرواية تتوق لهند السمراء خاصة الشرطي موسى وصياد اليمام " علي " .

٥- رغبة " طلبة العجوز " في الزواج من أم هند ، وتتضح هذه الرغبة من خلال الحوار بين صياد اليمام وهند حيث تصرح له بقولها " يريد أن يتزوج أمي " . ص ٨٠ . وتقصد بذلك " طلبة العجوز " .

٦- رغبة الفتاة هند جامعة الحبوب في الزواج من " علي " صياد اليمام يقول الراوي :
"تعلقت بكتفه كقطة ، كانت صادقة حتى أنه سمع دقات قلبها وهي تقول :
- أريد أن أتزوجك " . ص ٨٠ . وتعيش هند طوال الرواية حالة من الضياع مذ كانت طفلة تذهب مع والدها إلى كشك قمر ، وحتى بعد اختفائه منذ سنوات عديدة ، لكنها لم تفقد الأمل في عودته .

٧- رغبة العجوز في احتواء هند ، فقد التقت به كثيراً ، ودارت بينهما حوارات عديدة ، حيث كان يقوم بعملية الصيد في جانب رصيف الأشجار وكانت هي تقوم بجمع الحبوب في رصيف الحبوب وكان يرغب في احتوائها يقول الرواوي : " هذه المرة لم يرتبك . اقترب منها ، أرادت أن تتراجع . لم يحدث أن كان قويا من قبل ، إنه يهواها بحق . لكنه اليوم لم يتلعثم أو يرتعش ، اقترب عله يعود هاوياً " . ص٧٩

وهكذا نجد أن عنصر الرغبة يشكل تحفيزاً فعليا ايجابيا للشخصية عند إبراهيم عبدالمجيد .

* * * *

III- ويشكل تحفيز الرغبة ملمحاً أيضا في رواية " المستنقعات الضوئية " : ويتمثل في شخصية حميدة الذي يحلم بالحرية طوال حياته ، لكن حصار الواقع والسجن والعزلة حال دون تحقيق هذا الحلم . وكذلك رغبة الفتاة القتيلة في مواصلة حياتها لكن أخويها حالا دون ذلك وقتلاها . ورغبة المدير الشاعر في تحقيق حلم الآخرين بالحرية والخروج من السجن ، لكن السلطة في الواقع المعيش نقلته إلى مكان آخر لأنه في نظرهم لا يتسم بالشدة أو العنف مع المسجين .

ورغبة السجانين عيسى وعويس في ممارسة حياتهما بحرية لكنهما لا يستطيعان الخروج إلا بأمر وموافقة مدير السجن ، وهذا ما جعل حميدة في أكثر من موضع يقول " ما الفرق بين سجين وسجان ماداما يعيشان ضمن سور واحد ؛ لعل الفرق يكمن في أنك تعيش في السجن وهو يعيش من السجن " . ص ١٠ .

(ب) التواصل :

I- يشكل التواصل أيضاً حافز من حوافز الأنماط الفعلية الإيجابية للشخصية ضمن أنماط التحفيز السياقي للرواية . ويتمثل التواصل في رواية " الغرف الأخرى " في أفعال بعض الشخصيات ومنها :

١- شخصية هيفاء الساعي التي جاءت من جانب القاعة إلى المنصة وقامت يدور المدافع عن الراوي ، حتى يستجيب لها ويقبل ادعاءاتها ، يقول : « تقول بنبرات قوية نعم ، نعم ، كلهم براوغون ، باستثناء خطيبنا هذا المساء ، أسألوني أنا ؟ فأنا أعرفه منذ زمن بعيد (تعرفني !؟ لم أكن قد رأيتها من قبل في حياتي) واستمرت دون أن يقاطعها أحد . أما أنه هو الدكتور نمر عوان فأمر مؤكد مئة بالمئة أتذكر يا دكتور ،

انظر إليّ جيداً أنا هيفاء ؟ - هيفاء الساعي ، ولكنك تنكر هويتك لأنك نسيتها . أو وهو الأصح لأنك هجرتها عن عمد ، عن سبق إصرار منذ أن تركتني ، حتى نسيتها بالفعل" ، فالقضية أيها السادة ليست قضية مراوغة ، إنها قضية أشد مدعاة للأسف ، قضية أدعى للرثاء . قضية ضياع إنساني كان الأجدر بنمر علوان أن يتغلب عليه ، أن يقهره ... خطيبنا هذا ضحية ، وأنا لا أقول ذلك لتشفقوا عليه، فهو لا يستحق الشفقة ، غير أن الحقائق يجب أن نعترف بأنها حقائق . هذا الرجل الضحية ما عاد مسئولاً عن أي شيء يقوله أو أي شيء يفعله " . ص ٣٢ .

ويتضح لنا من خلال هذا النص أن هيفاء الساعي تتظاهر أمام الجمهور بأنها تتواصل مع الدكتور نمر علوان ، غير أنها في حقيقة الأمر هي تتآمر عليه مثلما يتآمر الآخرون ، ومثلما تتآمر عفراء ، لكنها تريد أن تظهر له بأنها متعاطفة معه ومع قضيته فهي رمز للتواصل والإعاقة في آن واحد . وهذا يعكس التناقض القائم في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون .

كما إن إدعاءات هيفاء أمام الجمهور بأنها تعرف الراوي وتدافع عن قضيته هو نوع من التواصل ، ولكن رفض الراوي لهذه الإدعاءات وكشفها أمام الحضور هو نوع من الانفصال . فهو يريد أن ينفصل عن أقوالها لينال حريته في التعبير عن اسمه الحقيقي ، بينما هي تريد أن تتواصل معه لتوقعه في حبائلها وتجعله أسير الغرف الأخرى . وتظل هيفاء الساعي طوال الرواية تسعى للتواصل مع الراوي بينما الراوي لا يحرص على ذلك . لما يعرفه عنها من دهاء ومكر وتآمر .

٢- شخصية عفراء ، فقد حرصت من بداية الرواية إلى نهايتها على التواصل مع الراوي عندما استطاعت أن تجذبه ليستقل معها السيارة ، وكذلك في داخل المؤسسة المعزولة عندما حاولت أن تلحق به في إحدى الغرف ، وفي القاعة المكتظة بالجمهور وأجلسته بجوارها على المنصة ، وكذلك في غرفة العشاء .

على أنها كانت تسعى للتواصل مع الراوي بغية الوقيعة به مثلما كانت تفعل هيفاء الساعي ، وتواصلُ الراوي مع عفراء تواصلٌ اضطراري لأنه لا يستطيع الفكاك من أسرها ، لذلك حاول الراوي الدكتور نمر علوان الإستجابة لأفعالها حتى يستطيع

التخلص من قيودها التي فرضتها عليه داخل الغرف اللامتناهية طوال الرواية .

٣- الرجل صاحب الازرار النحاسية " عليوي " ، فقد رحب بالراوي عندما دخل مكتبه وحاول التواصل معه والترحيب به كلما رآه ، غير أنه ترحيب مشوب بالحذر وعدم الاخلاص مثل ترحيب عفراء وهيفاء الساعي . وعندما وجدته في الغرفة ملقى على الأرض تظاهر بالأسى . يقول الراوي : " سمعت قفل الباب يتحرك وشعرت أن وراءه أحدا يدفعه بما يشبه الحذر ولكنه يصطدم بي ، إذ كنت مستلقيا لصقه فتزحزحت على الأرض مبتعداً عنه ، إلى أن انفتح .

- ها أنت هنا ! على الأرض ؟ لماذا يا دكتور تنام على الأرض ؟ تأخرنا عليك . آسف . آسف .

انحنى فوقي صاحب الازرار الذهبية ، وناولني يده ليعينني على النهوض ، فقلت له بصوت ضعيف أكاد لا أسمعه حتى أنا : اتركني وشأني ، اتركني.... لا غير معقول ، هات يدك يا دكتور . لعلك وقعت . هل تأذيت ؟

انهضني وجعل ينفض الغبار بعناية عن الصدر والكتفين من سترتي " . ص٤٨- ٤٩ .

ومن ثم يتضح أن التواصل الاضطراري - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - جاء من طرف صاحب الازرار الذهبية لأنه منوط به هذا الدور ولا بد من تنفيذه .

أما الراوي فعلى الرغم من أنه يرفض التواصل مع هذا الرجل إلا أنه مضطر هو الآخر لأن يستجيب له بعد أن أصيب بالإحباط والاكتئاب والضيق مما يحدث في هذا الحصار الأبدي .

٤- شخصية عَزام أبو الهور : حاول التواصل في بعض مشاهد الرواية مع الراوي عندما اجتمعا معاً في غرفة واحدة وحاول أن يبثه شكواه وآلامه وأحزانه ، لكن الراوي كان يسخر منه حينا ويتعاطف معه في الحين الآخر ، إذ كان يدرك أنه مغلوب على أمره يقول الراوي : " مسكين أبو الهور ، لعله هو أيضا غريب في هذه المؤسسة ، ولا يعرف أسرارها ؟ " . ص ٦١ .

على أن التواصل هنا أيضا كان مفروضاً على عزام أبو الهور ويبدو أنه كان يعاني نفسيا نتيجة حالة التناقض التي فرضت عليه ، لأنه لم يتحمل الاضطهاد داخل المؤسّسة ، بينما نجد الراوي لا يرغب في هذا التواصل القائم على التملق والنفاق والتآمر . لذلك يقول الراوي مصوراً الحالة التي وصل إليها عزام أبو الهور ورفضه لهذا التواصل : " وتعثر إلى أن وقع في حضني ، دفعته جانبا ، واستقر قربي على الكنبة، وهو يلهث ويتأفف ، ومع أنه كاد يلتصق بي شعرت أن بيننا بعداً سحيقا لا أريد له أن يختصر ، خشيت أن يلمسني وقد عاد إلى هدوء من نوع ما أردت له أن يطول مؤملاً أن أسترد به القدرة على تحمل ما أنا فيه دون أن أفقد القدرة على التفكير تمتمت ساخراً " السجان والسجين " ثم رفعت صوتي : من الذي قال بشركك التعس فراشا مع أغرب الناس طباعاً " . ص ٥٨ .

ويبدو أن الراوي كان يتواصل مع " عزام أبو الهور " داخليا فقد كان يرثي لحاله بيته وبين نفسه ، وكان يدرك أنه مغلوب على أمره ، لذلك حدث نفسه عندما عجز عن قراءة الأوراق التي كانت بحوزة عزام أبو الهور " يقول : " مسكين أبو الهور ! لعله هو أيضا غريب في هذه المؤسسة ولا يعرف أسرارها " . ص٦١.

وهكذا نجد أن تواصل الراوي مع " عزام أبو الهور " كان تواصلا أملته طبيعة الواقع المعيش ، فقد أغلق باب الغرفة الزرقاء عليهما ، ولا يملك أحدهما مسلكاً للخروج . وعلى الرغم من أن هذا التواصل لا يختلف كثيراً عن تواصل الراوي مع هيفاء وعفراء . إلا أن الراوي يبدو أنه كان يشفق على " عزام أبو الهور " عندما يختلي بنفسه .

٥- تواصل الطبيب راسم عزت مع الراوي الدكتور نمر علوان فقد ظل يهمس إليه ببعض الفقرات التي قرأها من كتابه برغم أن الراوي ينكر نسبة هذا الكتاب إليه ، ويحاول الطبيب أن يتقرب من الدكتور نمر علوان فيقول له : " لا تتواضع يا سيدي وقد قرأت المناقشة التي جرت بينك وبين بعض تلاميذك ، إذ قلت فيما أذكر : " ليس الإنسان جزيرة مستقلة بذاتها ، نعم ، ولكن أي برزخ ضيق يصل بينه وبين الآخرين ، وعبر أي بحر هائج يقوم هذا البرزخ ؟ " ص ٦٥ .

ويستمر الحوار الفلسفي بينهما حول علاقة الأنا بالآخر ، ويسرد الطبيب مقطوعات من كتاب " المعلوم والمجهول " المنسوب للدكتور نمر علوان ، وبعد ما يضيق الراوي ذرعا بالاستشهادات المنسوبة إليه من قبل الطبيب يطلب منه المساعدة في إخراجه من هذه الغرفة يقول : " إذن حفظك الله ، اخرجني من هنا ؟ تجعلني أسير كرمك إلى الأبد .

- هذا ما أقل ما بإمكاني أن أفعله من أجلك ، تفضل معي " . ص ٦٨ .

وهكذا نجد الطبيب راسم عزت يمثل عنصراً آخر من عناصر التواصل ، غير أن الراوي حاول أن يتواصل معه بغية مساعدته له في إخراجه من المكان الذي وصل إليه وهو عيادة الطبيب لكنه لا يعرف كيفية الخروج منها .

٦- تواصل السيدات الثلاث الجالسات عند منعطف الدهليز الأعلى مع الراوي الدكتور نمر علوان ، ومساعدتهن له في الوصول إلى ممر الخروج ، إذ عندما سألهن عن طريق الخروج من الدهليز اللانهائي أرشدته الفتاة الوسطى إلى الممر همساً لأنها لا تستطيع المجاهرة يقول : " ثم مدت ذراعها العارية من التلافيف السوداء ، وأشارت بأصبعها باتجاه عمق الدهليز ، وهمست هناك " . ص ٧٢ .

وهكذا يتواصلن معه همساً خوفا من الحصار الذي يحيطهن من كل صوب .

٧- تواصل رئيس المائدة والحضور مع الراوي عندما أظهروا الترحيب والحفاوة به ، غير أنه كان يدرك أن هذا التواصل هو جزء من مؤامرتهم ودهائهم ، ولم يملك غير مسايرتهم في هذا التواصل المزعوم يقول لنفسه : " أعرف واحداً منهم ، هؤلاء الذين قلقوا عليّ وكانوا في انتظاري ولكني كنت قد بلغت حداً من التصميم بيني وبين نفسي على المضي في أمري معهم " . ص ٨٢ . ويستمر رئيس المائدة بعد ذلك في إلقاء كلمة ترحيب بالراوي ، وبعدها يبادله الراوي بكلمة أخرى .

وهكذا نجد أن التواصل يشكل تحفيزاً في سياق الأحداث الروائية ، إذ أن كل تواصل يؤدي إلى تشكيل حدث تتابعي في الرواية . ويتضح لنا في سياق تحفيز تواصل الشخصية أن بعض الشخصيات حاولت التواصل مع الراوي سراً أي عن طريق الهمس له في كثير من الأحيان ومثال ذلك شخصيات : عزام أبو الهور ، وراسم عزت،

والنساء الثلاث ، والرجال المحكومون والمنتظرون للخروج الذي لم يأت بعد .

والبعض الآخر كان يتواصل مع الراوي سراً وجهراً عن طريق إدعاء النصيحة للراوي ، برغم ما تحمله هذه النصيحة من دهاء وتآمر مثل شخصيات : عفراء ، هيفاء، عليوي .

* * * *

II- ونجد تحفيز التواصل في رواية " الصياد واليمام " في العديد من المواضع منها :

١- تواصل " قمر السمراء " مع صياد اليمام عندما تقول له كنت أنا أيضا أنظر إليك لكنك لا ترى . فضلاً عن تواصلها مع جميع العمال والجنود الذين يعملون في السكة الحديد . يقول " في وسط هذا المربع يجلس عند كشك الشاي تقدم له قمر السمراء الشاي الذي يحبه ، يكون قد اصطاد بعضا من اليمام ، كثيراً ما اشترت منه يمامة أو إثنتين " . ص ١٦ .

٢- تواصل الشرطي مع صياد اليمام من خلال الالتقاء به والحوار معه ، والكشف عن الأسرار التي لا يعرفها صياد اليمام خاصة رقم القطار الذي دهم ابنه .

٣- تواصل زميل صياد اليمام معه ويدعي " مرعي أبو الدهب " ، فقد عرف الصياد طريقة الصيد ودربه عليه وظل بعد اختفائه يتواصل مع الصياد بالرسائل إلى أن انقطعت رسائله يقول له في إحدى رسائله « إنني أصطاد في منطقة غريبة ، يمامها عجيب . وإذا استطعت أن تهجر الصيد عندك فالحق بي » . ص ٤٥ .

٤- تواصل العجوز مع الصياد ومحاولة الالتقاء به وكشف له جوانب عديدة كانت خافية عنه يقول له العجوز : " أراك هنا كل يوم وتمنيت أن أجلس معك " . ص ٥١ .

٥- تواصل رواد البار وهم كمال وسلامة ومصطفى مع الراوي ومحاولة مساعدتهم له في الكشف عن صديقه الغائب " مرعي أبو الدهب " برغم أنهم لم يفلحوا في العثور عليه.

ومثل هذه الشخصيات تشكل تحفيز التواصل مع بعضها البعض . وهذا التواصل يعد تحفيزاً فعليا للشخصية .

* * * *

III- أما التواصل في رواية " المستنقعات الضوئية " فيتضح في عدة شخصيات في الرواية منها شخصية الزوجة قبل أن يلقى بزوجها في السجن وظلت تتواصل معه حاملة لواء الكلمة الواعية المستنيرة مؤمنة بقضيته الفكرية ودوره السياسي ، وظلت متواصلة معه حتى العام الأول في السجن عندما كان يرى فيها صوته الممتد والفاعل خارج أسوار السجن يقول الراوي على لسان زوجته : " سأرشح لانتخابات النقابة نيابة عنك ، أحسست بأني أمتلكها أكثر من أي وقت مضى ، ولولا وجود الحاجز بيننا لأخذتها إلى صدري ، هي في الخارج من أجلي تناضل ، وأنا ساعدني عيسى، جاءني بالورق والقلم ، وكتبت أول مقال ، ولكيلا أمنع عن الكتابة طلبت منها أن تنشر المقال بتوقيع مستعار (جاسم صالح) مع الأيام أصبحت الكتابة بالنسبة لي مشاركة في الحرية التي في الخارج متمثلة في زوجتي ونضالها هناك ، كان الدافع الذي أمتلكه أكثر من أي دافع مضى " . ص ٤٩ ويقول في موضع آخر " كانت بالنسبة لي هي الوجود والحرية التي في الخارج والآن ما جدوى الوجود والحرية " . ص ٥٨ .

وهنا يتضح أن الزوجة كانت متواصلة مع زوجها حميدة حتى العام الثاني له في السجن . وكذلك مرحلة الخطوبة ، وفي العام الثالث قررت الانفصال وطلب الطلاق منه .

ونجد التواصل أيضاً بين حميدة وكل من عيسى السجان وعويس رئيس السجانين فقد كانا يشعران بالاشفاق عليه والتعاطف معه ، حتى أنه عندما أهان رئيس السجانين وشكاه للمدير شعر بعدها بالندم وحاول أن يتقرب من حميدة ويتودد إليه حتى يصفح عنه . وكان عيسى يشفق عليه في كثير من المواضع ، خاصة عندما يراه يشق على نفسه في حمل المعول والانحناء لفترات طويلة ، كان يقول له " - يا حميدة ! " حرام عليك تتعب نفسك" . ص ١١ .

(جـ) المشاركة :

I- تشكل المشاركة ملمحاً بارزاً من ملامح التحفيز الإيجابي للشخصية . وفي رواية "الغرف الأخرى " يتضح تحفيز المشاركة في مشاهد روائية عديدة منها :

١- مشاركة الراوي للفتاة " عفراء " التي أقنعته بركوب السيارة معها ، وحاولت استمالته نحوها حتى تنفذ مخططها تجاهه . وكذلك مشاركتها له في المحاضرة التي ألقاها في القاعة ، حيث تدخل في مشاجرة مع هيفاء الساعي لأجل اقناع الراوي أن أسمه عادل الطيبي بدلاً من نمر علوان .

وعلى الرغم من أن عنصر المشاركة يحاول إظهار عفراء بمثابة الفتاة المتعاطفة مع الراوي غير أنها مشاركة سلبية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - حيث توهمه بتقمص اسم لا يمت بصلة لاسمه الحقيقي .

٢- مشاركة صاحب الازرار الذهبية " عليوي " للراوي في المكتب ومساعدته له في الخروج من الغرف المغلقة ، يقول الراوي : " صممت على الخروج ، مهما كلفني الأمر ، فتحت الباب وخرجت إلى الرواق ، واتجهت فيه نحو الباب الذي إلى اليمين، والذي كنت وجدته قبل مدة مقفلا ، عازما على كسره إذا اقتضى الأمر ، أدرت المقبض فوجدته يستجيب هذه المرة وينفتح ففرحت ، ولكنني جوبهت بالرجل الأصلع ذي الأزرار الذهبية وهو يسرع نحوي لاهثا ويقول : " الحمد لله وجدتك ، لم أكن أعرف في أية غرفة أنت ، ولو أنني كنت واثقا من أنك في إحدى غرف هذا الجناح ولذا فإنني فتحت أقفال الأبواب في الأروقة كلها " . ص ٤٣ .

وهنا نجد أن مشاركة صاحب الأزرار النحاسية تعبّر عن الشيئين المتناقضين في آن واحد ، فهي مشاركة في ظاهرها إيجابية لأنه ساعد الراوي في الخروج من الغرف الأخرى ، غير أن باطنها يعبّر أيضاً عن تآمر هذا الرجل على الراوي بغية تحقيق مآربهم وجعله محاصراً داخل الغرف المغلقة .

٣- مشاركة الراوي " نمر علوان " أو " عادل الطيبي " للطبيب الوسيم راسم عزت الجالس في العيادة أحزان الإنسانية وما تعانيه من قهر وحصار وانكسار .

٤- مشاركة الراوي للرجال والنساء المحكومين والمنتظرين لحظات الخروج دون أن تنفتح الأبواب المغلقة أمامهم وبفضل الجلوس مع هؤلاء المحكومين غير أنه لم يستطع الانتظار معهم لأن عليوي قد حضر إليه واصطحبه معه يقول الراوي : "في ظروف

أخرى كنت أسأل واستفسر ، غير أنني في ذلك الوضع لم أشعر إلا بضرورة ايجاد منفذ إلى فضاء ما ، وليكن ما يكون . عاد إلى الاحساس الفظيع بالاختناق والهواء فاسد بالأنفاس . ولكن إنسانيتي كابرت بي وقلت :

- سأجلس معكم

وإذا الرجل الآخر وهذه المرة يرفع رأسه باتجاهي ويقول :

- ما الفائدة ؟

- تضامنا معكم " . ص ٧٤ .

وهكذا نجد أن عنصر المشاركة يمثل تحفيزاً بارزاً على مستوى الشخصية . إذ أن هذه المشاركة في الأحداث الروائية تعد تحفيزاً لأفعال أخرى تقوم بها الشخصيات ، فحافز توجه الراوي إلى مدرج الخروج كان تحفيزاً لمشاركته لهم . وتحفيز مشاركته لهم كان حافزاً لغضب عليوي من هذا التضامن واصطحابه معه بعيداً عنهم . لأنه سيفسد عليهم هؤلاء المحكومين عندما يبصرهم بواقعهم وعليوي والسلطيون داخل الغرف لا يريدون مثل هذه الأفعال التضامنية أن تستشري بين المحكومين .

II- ويتضح تحفيز المشاركة أيضا في رواية " الصياد واليمام في مواضع عديدة منها :

١- مشاركة الزوجة زوجها في آلامه وآماله فقد تحملت زوجة الصياد العيش معه في كل الأماكن التي انتقل إليها والتي استقرت به في أطراف الاسكندرية في نهاية المطاف ، وظلت مشفقة عليه من الصيد أثناء مرضه والسعال الذي ألم به .

٢- مشاركة الشرطي لصياد اليمام في أحاديثه اليومية واللقاءات التي تتم بينهما ، وكذلك مشاركة صديقه مرعي أبو الدهب له أيضاً في الممارسات التي يقومان بها خاصة طقوس الصيد .

٣- مشاركة العجوز للصياد في مشكلة الثعبان ، وفي الأحاديث المتبادلة بينهما دائماً وفي الحكايات التي ظل العجوز يسردها له بلا توقف كل يوم .

III- أما حافز المشاركة للشخصية في رواية " المستنقعات الضوئية " فقد تمثل أيضاً في مشاركة الزوجة لزوجها حميدة في بادئ الأمر في الانتخابات والمقالات السياسية

وبعد سجنه انفصلت عنه . كما تمثل في مشاركة مدير السجن الشاعر - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - لحميدة في الخروج من السجن بطريقة غير مشروعة وقضاء ليلة مع بعضهما في السينما ، وهكذا نجد أن عنصر المشاركة كان محفوفاً بالمخاطر نتيجة الواقع المهترئ الذي لا يتيح حرية التعبير للذات الإنسانية خصة الذات الفاعلة.

* * * *

١-٢-١- ب الأنماط الفعلية السلبية :

يعني بالأنماط الفعلية السلبية الأفعال التي تمارسها بعض الشخصيات الروائية وتشكل حافزاً للأحداث السلبية في النص الروائي كالكراهية ، والانفصال ، والإعاقة . ونجد هذه الأنماط في العديد من الروايات العربية ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر .

أ - الكراهية :

I - يشكل تحفيز الكراهية ملمحاً في رواية " الغرف الأخرى " ويتمثل في العديد من الأفعال التي تقوم بها بعض الشخصيات في الرواية ومنها :

١- كراهية الراوي الدخول للبيت المعزول الذي يضج بالغرف المغلقة ، ويعاني الرجال والنساء والصغار والكبار فيه الحصار والقهر والضياع - لذلك عندما أوقفت عفراء سيارتها أمام هذا البيت المتاهة - لو جاز لنا استعمال هذا التعبير - وطلبت من الراوي النزول ليدخل هذا المكان رفض الراوي وحاول الهروب ولكنه لم يتمكن ، يقول : "وقفت السيارة على مقربة من البيت ، وقالت الفتاة بعد صمتها الطويل : " تفضل ، انزل "، ترجلنا كلانا ، وإذا بي أرى شاحنة ضخمة تتقدم نحونا من الطريق المقابل . فصرخت - أجل ، صرخت كالمعتوه : " لا ! لا " ولكن الفتاة ، دونما اكتراث كثير ، قالت وكأنها تتعامل مع طفل مشاكس : " بلا صياح ، بلا صياح ، أرجوك . . . صرخت

بها مرة أخرى : ماذا تريدون مني ؟ من أين أتت هذه الشاحنة " . ص ٢٠ - ٢١ .

ويشعر الراوي بالاحباط لأن هذه الشاحنة التي رآها هي نفسها التي رأى فيها الرجال والنساء والشباب والشيوخ محشورين فيها ويئنون أنينا مكتوما متوجعاً ، وعندما حاول الهروب وتسلل صوب السيارة وجد أنها لم تترك المفتاح فيها وقد رأته وهو يتجه صوب السيارة ولما لم يجد المفتاح داخل السيارة ازداد سخطه وغضبه يقول: " صفقت الباب ساخطاً وعدت إلى مكاني ، بانتظار فراغ السجانة من مهمتها . وبعد أن دخلوا جميعا ، وانغلقت البوابة عليهم ، عادت إليّ وهي تهرول ، وأخرجت من حقيبتها اليدوية مفتاحاً فتحت به الباب الرئيسي الذي وقفت على عتبته وقالت : تفضل " . ص ٢٣ .

وهكذا يتضح إلى أي مدى كان الراوي يتطلع للهروب نتيجة كراهيته لهذا المكان ولهذه الفتاة التي سجنته في هذه المتاهة رغماً عنه . وتعددت مواقف عديدة في الرواية دلت على كراهية الراوي لأفعال هذه الفتاة " عفراء " مثلما تنكرت له في صورة محبوبته سعاد فحاول خنقها " . ص ٤٧ .

٢- كراهية الراوي للرجل صاحب الأزرار الذهبية " عليوي " ، خاصة عندما ذكر له أنه مطلوب في الغرفة الزرقاء ، وحينئذ سخر الراوي من تصرفات هذا الرجل يقول الراوي: " وأضفت وأنا أتهقه : " لا شك أن عندكم أيضا غرفة حمراء وأخرى خضراء ، بعد أن فرغنا من الغرفة السوداء . فقاطعني بحنق ظاهر : " كفى سخرية ، دكتور ، وتصرف كما يليق أرجوك وأخذ يسرع بالمشي وأنا مكره على مصاحبته " . ص٤٤ . وتتداعى الأفعال التي يمارسها الرجل صاحب الأزرار الذهبية في كثير من مشاهد الرواية وتكون حافزاً لسخرية الراوي من هذا الرجل وكراهيته له ، لأن عليوي رمز للطبقة الطفيلية التي تقفز على جهود الآخرين دون وجه حق ، وهذا ما جعل الراوي تزداد كراهيته له ، وكلما هم بالخروج من الحصار بجد عليوي متربصا له يقول: " ولم يخطر ببالي أن عليوي سيكون له بالمرصاد حتى هناك ، أحسست بيد تربت على كتفي ، ولما التفت رأيت الهامة الصلعاء إياها تنحني فوقي ، إذ وقف عليوي خلفي على الدرجة التي تعلو درجتي ، وكالمرأة في العباءة السوداء ، هو أيضا وضع

سبابته على شفتيه بشير إليّ بالسكوت ثم يهمس : اتبعني " . ص ٧٤ .

وهكذا نجدَ طوال الرواية أن عليوي في كل أفعاله يمثل حافز الكراهية .

٣- كراهية الراوي لرئيس الحفل " عزام أبو الهور " وهو نفسه الرجل صاحب المعطف الذي التقى به الراوي في الساحة في بداية الرواية ، وكان يكرهه لأنه شخصية تتسم بالمراوغة والدهاء والمكر والتآمر يقول الراوي : " وأنا أنظر إلى رئيس الحفل، وقد بدا لي لأول مرة أنني أعرفه ، أعرفه منذ زمان . أم أنني واهم بسبب وضعي المزعزع ؟ أليس هو - لعنة الله عليه " . ص ٥٠ - ٥١ .

وهنا يتضح مدى كراهية الراوي لأفعال " عزام أبو الهور " وعلى الرغم من أن عزام أبو الهور تلتقي أهدافه مع أهداف عليوي إلا أنه يكره عليوي لأنه يخشى أن يحتل مكانه في هذه المؤسسة المتاهة ويشعر عزام بالضيق من تصرفات عليوي لكنه لا يملك غير مسايرته وفقما يريد ووفق مقتضى الحال .

* * * *

II- ويشكل تحفيز الكراهية ملمحاً بارزاً أيضاً في رواية " صياد اليمام " في مواضع عديدة منها :

١- كراهية الشبان الأربعة والمرأة للولد الذي حاول النظر إليهم وهم يحيطون بها ، لأنه كشف سقوطهم وضياعهم ، يقول الراوي : " ما كاد يقترب منهم حتى التفت إليه الشبان الأربعة بلا مبالاة تشي باستغراب ، أراد أن يقول شيئا لكن عيونهم صارت شرسة . سمع صوت المرأة من بين سيقانهم مشروخاً باكيا قالت " أمش يا ابن الكلب " ص١٣ . وحافز الكراهية هنا يكشف عن مدى السقوط والعرى الكامن في بنية المجتمع ، ومحاولة الكشف عنه تقابل بالسخط والكراهية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يتضح تحفيز الكراهية القائم على السقوط في مشهد آخر أيضاً عندما تقف فتاة عارية وتتلوى حول العمود وتقول للولد الذي ينظر إليها : " تعال يا ابن القحبة ؟ أخذوا هدومي وتركوني ، وأنت ماذا ستأخذ؟"ص١٣ .

٢- كراهية الابن للعم لأنه ظل يعذب أمه بعد وفاة أبيه بحجة أن مساً من الجن قد أصابها. ويستمر في تعذيبها حتى بضربه الابن بعصا غليظة فوق رأسه فيتخلص بذلك من قهر عمه واضطهاده يقول : " سقطت فوق رأس عمه فتبعثر في كل مكان دماً ومخاً وعظاما مهشمة وخرج من صدره هم " . ص ٢٢ .

٣- كراهية موسى الشرطي لمهنة الشرطة لما فيها من متاعب وقهر واضطهاد وأنها مهنة لا معنى لها على حد تعبير الشرطي يقول الراوي معبّراً عن الحوار بين الشرطي وصياد اليمام " ابتسم صياد اليمام وازداد الشرطي ضحكاً وقال :

- أرغب في الاستقالة
- لهذا السبب ؟
- إنها مهنة لا معنى لها . . . في منطقة كهذه واسعة مكشوفة لا يسرق أحد هل سمعت عن أحد سرق قطاراً أو جر عربة سكة حديد إلى المدينة . لماذا أجلس أنا إذن هنا ؟ " ص ٣٦ .

٤- كراهية زميل الصياد العمل في مزلقان السكة الحديد لأنها مهنة تبعث على الملل والضيق وإهدار العمر والوقت يقول زميل الصياد معبّراً عن كراهيته لهذه المهنة : "قلت مملة ، المزلقان كان بعيداً عن المدينة وكنت أنتظر وحدي في كشك خشبي صغير، في منطقة خالية من كل شيء ، إلا بضع أشجار متفرقة ومتربة دائماً ، وبين القطار والقطار وقت طويل . كنت أفكر كثيراً وكنت أصاب بالضيق . . . قال أنا اكره العمل لأن الوحدة وطول الوقت كانا يدفعانه للتفكير فيما مضى " . ص٤٣ . ٤٥ .

وهذه الكراهية تعد تحفيزاً فعلياً للشخصية عن عدم رغبتها في هذه المهنة أو تلك الوظيفة لأنها لا تتوافق وتطلعات الذات .

٥- كراهية الصياد للثعابين ، ومطاردته لثعبان فترة طويلة من الوقت حتى استطاع التمكن منه وقتله بطلقات بندقيته ، لأنها بالنسبة له تمثل وأداً للحياة يقول : " لا يعرف أحداً يكره الثعابين مثله ، يكره شكلها المنساب بميوعة ، رؤوسها المبططة ، عيونها الصغيرة " . ص ٤٩ .

وهكذا تمثل كراهية الصياد للثعابين تحفيزاً على كراهيتها وتصبح الشخصية . أي شخصية الصياد محفزة على الكراهية للثعابين لما تمثله من قتل وموت للأبرياء .

٦- كراهية العجوز لبلدة كفر الزيات رغم قربها من قريته وتعد هذه الكراهية تحفيزاً فعلياً لشخصية العجوز يقول : " قرر أن يحول الحديث لكن العجوز بادره قائلا :

– إنها البلدة الوحيدة التي لم أعرفها رغم قرب قريتي منها وعملي في السكة الحديد ، ورغم ذلك أكرهها . . . كان لي أخ ناشز يقول عنها دائماً بلدة ميتة تقع على نصف الطريق بين القاهرة والاسكندرية ، فلا هي لحقت بالبحر ولا النيل ، حتى النيل يمر عليها مقطوع الذراع " . ص ٦٤ .

٧- كراهية زوجة العجوز للاسكندرية وزهدها في الدنيا والحياة خاصة بعد موت ابنهما الذي هوى الصيد يقول " هوى ابنه الصيد فجأة ومات ، عادت زوجته إلى القرية كرهت الاسكندرية ولم تر بحرها . زارها مرات قليلة لكنها صارت زاهدة في الكلام . بدت قد اعتزلت الدنيا والناس " . ص ٦٦ وهذه الكراهية تمثل أيضاً تحفيزاً فعلياً سلبيا للشخصية .

٨- كراهية قمر السمراء الزواج من موسى الشرطي برغم حبه لها وولعه بها . ذلك أن الشرطي كان يمثل بالنسبة لقمر شخصية مريبة لا يمكن الاطمئنان له لما يتصف به من مراوغة لأنه ذكر للصياد أنه لم يلتق بقمر بينما العجوز ذكر أنه يلتقي بها دوما . يقول الراوي على لسان الصياد : " طلبة العجوز يقول إن قمر ترفض الزواج من موسى الشرطي " . ص ٨٠ . وكراهية قمر لممارسات الشرطي كان حافزاً لرفضها الزواج منه .

* * * *

III- ونجد حافز الكراهية للشخصية في رواية " المستنقعات الضوئية " متمثلاً في كراهية حميدة لزوجته بعد أن انفصلت عنه وتزوجت أخلص صديق له ، وفي كراهية مدير السجن الجديد لحميدة ، لأنه يمثل صوت القهر السلطوي . يقول الراوي : " رئيس السجانين قال . المدير يقف . ينظر في عيني حميدة يقول بحقد واحتقار – أأنت

حميدة ؟

- نعم سيدي
- إذن فأنت جاسم صالح الذي يكتب المقالات ؟
- نعم سيدي

الغضب والحقد يتجسدان في صوت المدير يقول :

- اسمع أنت يا . . ما اسمك ؟

حميدة يجيب ولكن بغضب

- قلت لكم اسمي حميدة
- أتصرخ بوجهي يا مجرم !!

المدير يتقدم من حميدة رافعا يده . رئيس السجانين - بقفزة سريعة - يعترض طريقه. المدير يقف والدهشة الغاضبة على وجهه . رئيس السجانين يقول بتوسل يكاد يكون باكيا - سيدي ، حميدة رجل مسالم . . طيب ، لا يؤذي حشرة " . ص ٧٨ . وهكذا نجد عنصر الكراهية يتجسد في شخصية المدير الجديد للسجن للشخصيات المثقفة والواعية ، ودور حميدة الذي لا يملك غير القلم يتضاءل أمام دور المدير الذي يملك السلطة القهرية في الواقع الحياتي .

ونجد الكراهية أيضا مجسدة في كراهية الأخوين لسلوكيات أختهما عندما قتلاها ظنا منهما أنها خرجت عن المألوف . وكذلك كراهية حميدة للسجن لأنه يمثل الحصار والعزلة .

ب - الانفصال :

I - يمثل الانفصال تحفيزاً سلبياً آخر من تحفيز الأنماط السلبية للشخصية ، ففي رواية "الغرف الأخرى " . تمثل حافز الانفصال في مواضع عديدة في الرواية منها :

١- محاولات الراوي " نمر علوان " أو " عادل الطيبي " الانفصال عن الفتاة عفراء في أكثر من موضع في الرواية ، لكنها كانت تلاحقه دوما . يتضح ذلك في محاولته الانفصال عنها عندما وصلا أمام البيت المعزول أو لنقل السجن العتيق - مثلما أوضحنا سابقا - غير أن هذا الانفصال لا يتم لأن القوة السلطوية أجبرته على الدخول . غير أن

محاولة الانفصال كانت تتكرر دوما من الراوي ، فقد كان في بعض الأحيان يحاول أن ينفصل عن هذا السجن العتيق ذات الغرف المغلقة لكن كاميرات وعيون البصاصين كانت ترصد كل محاولاته . اتضح ذلك في محاولته مغادرة الغرفة الزرقاء ، وغرفة العيادة ، وغرفة القاعة ، وغرفة الرجل صاحب الازرار الذهبية ، وغرفة الطعام وفي النهاية جميع الغرف . ولا يفلح في الانفصال إلا عندما أذنوا له بذلك ، وكان انفصالاً جزئيا لأنه ظل مراقبا بعد ذلك في كل الأمكنة والمطارات المختلفة ، كذلك حاول الانفصال عن ادعاءات عفراء وهيفاء عندما حاولا أن ينسبا إليه اسمين غير اسمه الحقيقي ، وبرغم رفضه لهذه الادعاءات إلا أنه لم يستطع الانفصال ، لأن ادعاءات السلطة كانت أقوى في فرض الرأي بالقوة ، لذلك يقول الراوي لهيفاء رافضا ادعاءاتها " أثارتني كلماتها ، ورقفتها ولهجتها وقاطعتها ساخطا " ما هذا الكلام الدعي الكاذب؟ أولاً أنا لا أعرفك ، ولم أرك يوما في حياتي . ثانيا أنا أرفض ما تزعمينه رفضاً باتاً ، أنا لست ضحية شيء أو أحد ، وأكاد أجزم أنك أرسلت إلى هذه القاعة لغرض مبيت ضد هذا الجمهور الكريم ، الذي يبدو أنه جاء حباً بنمر علوان أو احتراما له ، حتى ولو جاء مكرها بشكل ما " . ص ٣٢ .

وتستمر محاولات الراوي في انفصاله ورفضه لأباطيل كل من بداخل هذا المكان مثل عليوي ، أو رئيس الحفل ، أو صاحب الازرار الذهبية لكنه لا يفلح لأن الانفصال عن كذب الواقع وتضليله لا يملكه الراوي فهو ملك للسلطة إن شاءت منحته إياه وإن شاءت سلبته منه .

٢- انفصال عفراء عن رئيس الحفل بعد أن نهرته وطردته لأنه خالف أوامرها ، ولم يستطع أن يدير الحفل وفق إرادتها يقول الراوي : " قال رئيس الحفل لمرافقتي : " لم يكن هذا في الحسبان " فجابهته بقسوة قائلة : " مازلت غبيا وأحمق " بلع الأهانة ، وقال ببؤس شديد : أعملت كل جهدي ، مؤملاً أنك سترضين عني هذه المرة . زجرته دون هوادة : " انصرف ؛ لا أريد أن أرى وجهك القبيح عد إلى جماعتك في الحظيرة ، ولا تفارقهم إلى أن تسمع مني فاهم ؟ ، وككلب مطرود بحشر ذيله بين القيد ، ذهب متعثراً في خطوه " . ص ٣٥ - ٣٦ .

وهنا يتضح الانفصال القهري حيث تطرد عفراء رئيس الحفل وتنفصل عنه دون أن يملك حق الاعتراض أو الرفض لكنه ينفذ ما يؤمر به فقط .

ويلاحظ أن حافز الانفصال في هذه الرواية كثيراً ما يأتي قسريا من قبل القوى السلطوية في داخل هذا السجن فالذات لا تملك حق التواصل أو الانفصال ، لأن لها دوراً محدداً لابد أن تقوم به . فعندما أراد رئيس الحفل التواصل مع عفراء لم يملك ذلك وأبت إلا أن تنفصل عنه وتطرده ، وعندما حاول الراوي الانفصال لم يملك ذلك . وهنا نلحظ أن عنصر الانفصال يمثل ضياع الذات وعدميتها في الواقع المعيش .

٣- انفصال " عزام أبو الهور " عن الواقع بموته . فقد مثل حدث موته انفصالاً عن كل أنماط الحياة ، بما فيها حياة السجن التي قضت عليه نتيجة التناقض الذي كان يشعر به بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . يقول الراوي لهيفاء : "ستأخذيني الآن إلى عزام أبو الهور ، ما من شك لأنه الوحيد الغائب الذي افتقدناه في الساعات الأخيرة . . لا تقوليها انتحر ؟ - كفى سخرية يا دكتور . مات . . مات بسكتة قلبية " . ص ١٢٠ .

* * * *

II- ويتضح تحفيز الانفصال في رواية " الصياد واليمام " في مواضع عديدة منها :

١- اختفاء الأم بعد موت الأب وهروب الابن وظل الصياد حتى نهاية الرواية لا يعلم عن أمه شيئا . وهذا الاختفاء يعد تحفيزاً انفصاليا لأن الأم انفصلت عن الابن عندما هرب بعد ضرب عمه وموت أبيه ، كما أن موت الأب يعد أيضاً تحفيزاً انفصالياً لأن الشخصية في هذه الحالة ينقطع السرد عنها بموتها .

٢- اختفاء الكشك وقمر السمراء بعد أن قضت عشرات السنين في الكشك تعد الشاي للعمال والجنود ، فقد اكتشف الصياد بعد أن مر على الرصيف أنه لم يجد قمر ولا الكشك يقول : " تذكر شيئا اجتهد في تذكيره ولم يفلح ، وحين بدا أنه نسيه ، قفز إلى ذهنه في وقت لم يستعد له إنه لم ير كشك الشاي ولا قمر السمراء صاحبته "

ص١٧ فالاختفاء هنا يمثل حافزاً انفصاليا أيضا لأن الشخصية تنفصل عن السرد الحكائي ، ولا يعود لها دور في النسق الحكائي والأحداث بعد اختفائها .

٣- طرد العم لزوجته وأولاده يعد تحفيزاً انفصاليا لأن كلا منهما انفصل عن الآخر ، فالزوجة طردها زوجها إلى قرية أبيس بأقصى الشمال ، والعم عاد لبيته يقول : " صار عمه كثير الشجار مع زوجته ، يضرب أطفاله بقسوة ، ثم طرد الزوجة والأطفال ، وقال له أن يصحبهم إلى أهل زوجته في قرية أبيس بأقصى الشمال فأذعن ، لكنه أركبهم القطار وعاد من فوره " . ص ١٩ .

٤- موت الطفل ابن صياد اليمام بعد أن دهمه القطار تحت عجلاته بينما الأب كان مشغولاً بمطاردة اليمامة لصيدها ، يقول الشرطي لصياد اليمام مذكراً إياه حادثة مقتل طفله : " لقد جرى ليحضر يمامة سقطت بين القضبان فدهمه قطار سريع . أنا رأيت ذلك ولم اتكلم " . ص ٣١ - ٣٢ . ويموت الطفل انفصلت ذاته عن سياق الحدث السردي وأصبح ذكره في السياق قائما على التداعيات النفسية .

٥- اختفاء الشرطي والكشك الذي كان يجلس فيه ولم يعد الصياد يراهما ، وهذا الاختفاء يعد تحفيزاً لانفصال الشخصية عن الواقع يقول : " وينتهي صف العربات فينظر ولا يرى الكشك الخرساني البعيد ولا الشرطي . لا يصدق ويقف " ص ٣٨ . ويتساءل الراوي في دهشة قائلا : "ما معنى أن يختفي الشرطي وقمر والكشكين؟" .

٦- موت أم زميله يعد تحفيزاً انفصالياً أيضا ، فقد خرجت الأم للإدلاء بصوتها في الانتخابات التي تمت بعد الثورة واندلعت معركة بين مرشحي عائلتي الجعافرة والجهانوة اصيبت فيها الأم وظلت تنزف حتى ماتت ، وهذا الموت يعد انفصالاً تحفيزيا للشخصية .

٧- اختفاء زميله الذي علمه صيد اليمام والأماكن المختلفة يعد تحفيزاً انفصاليا أيضا ، فقد اختفى زميله بعد رحلة طويلة تضياها معاً في الصيد ويتساءل الراوي قائلاً " كثيراً ما تساءل بعد أن اختفى فجأة ، لماذا حقا علمه الصيد وتركه وحده ؟ لماذا اختفى ولم يقل ؟ " ص ٤٥ . ويواصل صياد اليمام البحث عنه طوال الرواية لكن لا يعثر له على أثر وباختفائه شكل حافزاً تفصيليا سلبيا للشخصية .

٨- موت ابن العجوز الذي التقى به الراوي ، وكان هذا الابن يهوى الصيد ، وكذلك اختفاء شقيق العجوز بعد أن اشترك في عدة حروب منها حرب القناة ، وفلسطين وبورسعيد ، وهذا الموت للشخصية بشكل تحفيزاً انفصالياً لها .

٩- اختفاء العجوز والشجرة والأكشاك الثلاثة بشكل تحفيزاً إنفصالياً للعجوز أيضا . لأن الاختفاء بعد انفصالاً عن متابعة الشخصية لسير الأحداث يقول : " اليوم اختفى العجوز والشجرة والاكشاك الثلاثة يسأل صياد اليمام نفسه والثعبان الخبيث لم يرتفع رأسه بعد ، يمكن أن يحدث هذا في ليلة واحدة . تختفي قمر والشرطي والعجوز والاكشاك الثلاثة جميعاً " . ص ٦٧ .

١٠- اختفاء رواد البار الثلاثة وهم : كمال ومصطفى وسلامة لمدة عام ثم اختفاؤهم بعد ذلك نهائيا وظل الصياد يتردد على البار لكن أحداً لم يأت . وهذا الاختفاء يمثل انفصالاً لهذه الشخصيات عن سياق الأحداث .

وهكذا نجد أن تحفيز الانفصال في رواية صياد اليمام تمثل : إما في اختفاء الشخصيات أو موتها . بل إن كل شخصية تلتقي بالصياد ويحدث بينهما وئام سرعان ما تختفي اختفاءً أبدياً . وهذا الاختفاء أو الموت يمثل تحفيزاً سلبياً للشخصية في هذه الرواية.

* * * *

III- ويتضح حافز الانفصال في " المستنقعات الضوئية " في شخصيات الصديق والزوجة ، فقد انفصلت الزوجة عن زوجها حميدة عندما سجن ، وانفصل صديق حميدة عنه وتزوج زوجته .

وتعد شخصية الأخوين مصدر انفصال عن الحياة ، فقد كان قتلهما لأختهما بمثابة وأد للحياة التي كانت تتطلع إليها ، خاصة أنها كثيراً ما استعطفت المارة لكن أحداً لم ينقذها من هذين الوحشين الكاسرين .

جـ - الإعاقة :

تمثلت الإعاقة في مواضع عديدة في رواية " الغرف الأخرى " ومنها :

١- غلق الأبواب يمثل مصدر إعاقة للحرية التي يتطلع إليها الرجال والنساء والشيوخ والشباب داخل السجن ، وعلى سبيل التمثيل نجد الراوي كلما أجلسوه في غرفة يحاول الخروج منها لا يستطيع لأنهم يغلقون عليه كل غرفة يجلس فيها ، وحينئذ يصبح محاصراً ، حتى النوافذ لا يستطيع فتحها يقول الراوي على سبيل التمثيل في أحد مشاهد الرواية " ثم قصدت الباب وفتحته ، فوجدت أنه يفضي إلى رواق مسدود فيه بابان . ولما حاولت فتح أحدهما وجدته مقفلاً . فعدت أدراجي إلى الحجرة حانقا ، وألقيت بنفسي في كرسي جلد ضخم وأنا أتأفف . وأغمضت عيني مدة من الزمن متمنيا لو أنني بعد اغماضتي تلك أفتح عيني فأرى كل شيء قد تغير " . ص ٣٨ .

وكذلك النوافذ تمثل مصدر إعاقة حقيقية عن الرؤية لأنها في الحقيقة ليست نوافذ بل جدرانا كلما حاول الراوي فتحها لا يستطيع .

على أن الأبواب هنا ليست هي مصدر الإعاقة الحقيقية بل أن الأشخاص السلطويين داخل السجن هم الذين يمثلون هذه الاعاقة أمثال عفراء وهيفاء وعليوي ورئيس الحفل وصاحب الازرار الذهبية ، لأنهم هم الذين يغلقون الأبواب ويفتحونها وفق الأوامر الصادرة إليهم .

ومن ثم تمثل الإعاقة حافزاً لحصار الشخصية . أي أن الأوامر السلطوية هي حافز لغلق الأبواب وغلق الأبواب حافز للحصار .

٢- تمثل شخصيتا محمود حسن ، وسامي الإمام نموذجين لإعاقة الراوي عن مواصلة حديثه ليوضح الحقيقة للجمهور ، لأن توضيحه الحقيقة سيكشف مؤامراتهم وكذبهم ودهاءهم وهم لا يريدون ذلك . ومن ثم يقاطعونه ولا يتركون له فرصة استكمال خطبته في الحفل يقول : " صاح محمود حسن من مكانه وهو مازال واقفا على مقعد كرسيه : خطيبنا يراوغ أيها السادة : هكذا يتملصون من المسئولية ! كلهم يراوغون؟" . ص ٣١ .

ويؤكد سامي الإمام ما ذكره محمود حسن ويقاطعان الراوي وفق الدور المرسوم لهما ، حتى يقع الراوي في مصيدة التضليل والزيف والتسليم بالأمر الواقع ، ويقبل ما يفرضونه عليه .

والجدول التالي يوضح تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية الغرف الأخرى :

جدول (١)

تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية الغرف الأخرى

تحفيز الأنماط الايجابية			تحفيز الأنماط السلبية		
الرغبة	التواصل	المشاركة	الكراهية	الانفصال	الإعاقة
تقرب عزام من الراوي	تواصل عفراء وهيفاء مع الراوي ظاهريا والتآمر عليه باطنيا	مشاركة الراوي عفراء ركوب السيارة	كراهية الراوي الحصار في المتاهة	محاولة الراوي الانفصال عن الحصار المكاني	غلق الأبواب داخل المتاهة
رغبة عفراء في احتواء الراوي	محاولة تواصل عليوي مع الراوي	مشاركة عليوي الراوي في فتح الغرفة المغلقة له وتسليمه رسالة	كراهية الراوي للممارسات السلبية لكل من عفراء وهيفاء وعزام وعليوي	انفصال عفراء عن رئيس الحفل عزام أبو الهور	البيت المعزول يعد مصدراً للإعاقة
رغبة الرجال المحكومين في الخروج من الحصار	محاولة تواصل عزام مع الراوي	مشاركة الراوي لراسم عزت أحزان الإنسانية	كراهية النساء الثلاث والرجال المحكومين للحصار داخل السجن "المتاهة"	انفصال عزام عن الواقع المعيش بموته	الشخصيات السلبية مثل هيفاء - عفراء وعليوي - عزام ومحمود حسن وسامي الإمام
رغبة الراوي في الخروج من الحصار	محاولة تواصل راسم عزت مع الراوي	مشاركة الراوي المحكومين في الانتظار على الدرج			
	تواصل النساء الثلاث مع الراوي				
	تواصل رئيس المائدة مع الراوي				

II- ويتضح تحفيز الإعاقة في رواية " الصياد واليمام " في العديد من المواضع منها :

١- زواج صياد اليمام مَثَّل مصدر إعاقة لقمر ، لأنها كانت تريد الزواج منه ، ويتضح هذا من الحوار الذي دار بينهما وسألته " ألست متزوجاً " ؟ فاستمر في الضحك وحينئذ ذكرت له أنها جادة فيما تقول ولابد أن يفسر نظراته لها . ويتضح هنا أن زواج صياد اليمام كان تحفيزاً لإعاقة زواجها منه .

٢- العم شكل مصدر إعاقة للأم والابن عن مواصلة حياتهما الأمنية المستقرة بعد موت الأب فقد ألف العم تعذيب الأم بحجة شفائها من الجن ، الذي تقمصها بعد موت زوجها . لأنها كانت كثيراً ما تصاب بفقدان الوعي حزناً على زوجها . يقول : " كانت المرأة الحلوة قد صارت كشعاع شمس شتوية إذا لامس الأرض طوته الظلال وبالليل صرخت صراخاً ضاريا كأنها أسد ، ركل بابها بقدمه فرأى عمه يضربها بوحشية . هجم عليه لكن عمه كان قويا فطرحه فوق الأرض ، رأى عيني أمه وهو منطرح ، كانت بعيدة عنه كثيراً وكان بعيداً عنها " ص ٢١ . وهنا نجد أن الخرافة والجهل والتخلف الذي يعيشه العم فضلاً عن تعذيبه للأبرياء وضربهم بعد مصدر إعاقة للحياة .

٣- الاستعمار الإنجليزي والصهيوني يمثل مصدر إعاقة للحرية التي يتطلع إليها الأفراد والجماعات والشعوب ويتضح هذا في ضرب العدو الصهيوني للسفينة اللبنانية في ميناء صيدا . ويعد هذا العدوان تحفيزاً على استلاب حرية الشعوب وحقها في ممارسة حياتها الآمنة على أرضها .

٤- يعد القطار في هذه الرواية مصدر إعاقة للحياة فقد دهم بعجلاته الطفل الصغير ابن صياد اليمام عندما كان يشارك والده في رحلة صيده اليومية المعتادة .

٥- يمثل الثعبان أيضاً مصدر إعاقة للحياة لأنه يتسلل للطير والإنسان وينقض عليهما ، ولذلك ظل صياد اليمام يطارده طوال الرواية حتى أنه بعد مصرع طفله تحول من صياد لليمام إلى صياد للثعابين . وفي إحدى جولاته استطاع أن يصوب طلقاته لرأس الثعبان فأرداه قتيلا .

كما أن الثعبان يمثل إعاقة للصياد لأنه يلتهم العصافير واليمام التي يريد الصياد اصطيادها يقول : " الثعبان يقف على جزء صغير من ذيله . يرتفع مادا جسمه الطويل . في فمه عصفور صغير سقط مع العش ، لقد مشى أكثر من نصف الرصيف ولا يدري . صوت العصافير ورفيفها يدفعه لأن ينهي الموقف .... يرى منقاره الصغير جدا ، والدائرة الصفراء حول المنقار ، لابد أن يقتل الثعبان " . ص. ٥٠ - ٥١ . وهكذا نجد أن الثعبان في الرواية يشكل تحفيز إعاقة ضد حياة الإنسان والطير.

* * * *

III- وحافز الإعاقة للشخصية في " المستنقعات الضوئية " تمثل في الشخصيات السلطوية مثل المدير الجديد الذي ظل يحقد على حميدة وينظر إليه بحقد وضغينة ، وأوشك أن يضربه لولا رئيس السجانين الذي استعطفه .

وفي السجن نفسه ، حيث يعد السجن عامل إعاقة لشخصية حميدة ، يمنعه من ممارسة حياته الطبيعية ويقيد حريته طوال حياته ، ويصبح السجن مصدر حصار للشخصية طوال الرواية ، يقول : " سبع سنوات منذ أن حللت في السجن ، عيسى كان موجوداً ، هو قديم بقدم السجن الذي بناه جده حمورابي واضع أول قانون في العالم " . ص١١ .

بل إن السجن يمثل مصدر إعاقة للشخصية عن ممارسة متعتها في الحياة ، فعندما يلتقي حميدة بالمرأة الدشداشة يعجز عن ممارسة الفعل معها يقول : " عجزت عن ممارسة الجنس مع المرأة الدشداشة " . ص ٦١ .

كما أن استحضار حميدة لصورة الفتاة القتيلة كان مصدر إعاقة عن الفعل ، ففي اللحظة التي استجمع فيها رغبته للتوحد بالمرأة الدشداشة شعر بالانكسار عندما تداعت عليه صورة هذه الفتاة التي قتلها أخوها يقول : " أمعائي في داخلي تتحرك ، جسد هذه شبيه بجسد تلك . حادثة القتل ، لكن تلك ترتدي سروالاً صدرها كان يعلو ويهبط بسرعة، الشخير . . الدماء فوارة تنبعث من رقبتها ، أخوها كان قد طعنها بخنجره " .

ص ١٩ . بل إن الأخوين يمثلان أيضا مصدر إعاقة للحب والحياة بقتلهما أختهما دون جريمة اقترفتها .

والجدول رقم (٢) يوضح تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية المستنقعات الضوئية.

جدول (٢)

تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية المستنقعات الضوئية

إيجابية			سلبية		
الرغبة	التواصل	المشاركة	الكراهية	الانفصال	الإعاقة
حلم حميدة بالحرية	تواصل الزوجة مع زوجها في بادئ الأمر	مشاركة الزوجة لزوجها في بادئ الأمر	كراهية حميدة لزوجته بعد الانفصال	انفصال زوجة حميدة عنه	المدير الجديد وحقده على حميدة
تطلع الفتاة لمن ينقذها من القتل	تواصل حميدة مع عيسى وعويس	مشاركة المدير الشاعر لحميدة في الخروج من السجن	كراهية الأخوين لأختهما	انفصال صديق حميدة عنه	الأخوان مصدر إعاقة لإستمرار الحياة
رغبة مدير السجن الشاعر في تحقيق حلم الآخرين			كراهية حميدة للسجن	انفصال الاخوين عن اختهما بوأدها	السجن
تطلع عويس وعيسى للحرية					القوى السلطوية

١-٢-٢- تحفيز الأنماط التشكيلية «التحفيز التشكيلي للشخصية» :

ويعني به الأنماط التي تسهم في تشكيل مقومات النص الحكائي بداية من المرسل مروراً بالفاعل والموضوع والمساعد والمضاد ونهاية بالمرسل إليه . إذ تعد هذه المقومات السياقية للشخصية بمثابة الحوافز التي يقوم عليها تشكيل النص الروائي من حيث الأفعال والأحداث التي تقوم بها الشخصية ، أو من حيث البناء الهيكلي للنص .

ومن ثم فإن دراستنا لتحفيز الأنماط التشكيلية تعني بالمرسل ، والفاعل ، والموضوع ، والمساعد ، والمضاد ، والمرسل إليه . وتطبيق هذه الحوافز المقترنة بالشخصية على بعض النصوص الروائية العربية ومنها روايات : الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا .

أ - المرسل :

إذا كان تحفيز المرسل في معظم الدراسات البنائية والدلالية قد وقف عند حد البطل أو الشخصية الراوية للأحداث في النص الروائي ، فإننا نرى أن هذا المرسل نستطيع أن نطلق عليه المرسل المحوري أو المركزي ، لأنه يشكل ركيزة أساسية في السياق الحكائي من خلال رسالته التي يريد توصيلها . على أننا ندرك أن هناك مرسلاً آخر نستطيع أن نطلق عليه المرسل الفرعي . وهذا المرسل يتمثل في بعض الشخصيات الفرعية التي قد تكون متوافقة مع المرسل المركزي فتعينه في أداء رسالته التي يبغي توصيلها ، أو تكون متضادة مع المرسل المركزي فتعمل على توصيل رسالة مخالفة له . وحينئذ تكون مضادة لرسالة المرسل المركزي وقد تكون فاعلة ولها تأثير أقوى من الرسالة المركزية - لو جاز لنا استعمال هذا التعبير - وهذا ما نجده شائعا في معظم النصوص الحكائية ومن ثم فإن دراستنا للمرسل تنقسم إلى المرسل المركزي والمرسل الفرعي وتعني بالتطبيق على بعض النصوص الروائية العربية .

- المرسل المركزي :

وفي رواية الغرف الأخرى نجده يتمثل في شخصية الراوي الذي نُعت بأكثر من اسمه ، فقد اطلق عليه نمر علوان تارة ، وعادل الطيبي تارة أخرى ، وفارس الصقار تارة ثالثة وقد

ظلت هذه الشخصية من أول الرواية إلى آخرها ملازمة لكل الأحداث والتطورات في السياق الروائي ، ووجودها مثل تحفيزاً جوهريا لكل الأفعال الواردة في النص

أما المرسل المركزي في رواية " صياد اليمام " فهو " علي " صياد اليمام ، الذي ظل طوال الرواية شخصية فاعلة ومحورية في كل أحداث الرواية .

والمرسل المركزي في رواية " المستنقعات الضوئية " هو " حميدة " الذي دارت الرواية حوله من أول الرواية إلى آخرها . وهو شخصية فاعلة في كل الأحداث .

وهذه الشخصيات التي مثلت المرسل المركزي شكلت تحفيزاً جوهريا للأنماط التشكيلية في النص لأنها قام عليها البناء المركزي للنص ومن ثم يعد كل منها ركناً جوهريا في تشكيل النص الروائي .

- **المرسل الفرعي :**

أما المرسل الفرعي في رواية " الغرف الأخرى " فقد اتضح في العديد من الشخصيات منها شخصيات : عفراء ، وهيفاء وعليوي وعزام أبو الهور ، وراسم عزت ، ومن هذه الشخصيات ما تتوافق رسالته مع رسالة المرسل المركزي " الراوي " ومنها ما تخالفه . ولكن لكل شخصية منهم رسالة يبغي توصيلها وتحفيز المرسل بنوعيه يعد تحفيزاً للرسالة أو الموضوع المراد توصيله .

والمرسل الفرعي في رواية " صياد اليمام " تمثل في العديد من الشخصيات منها شخصيات ؛ قمر السمراء ، والعجوز ، والشرطي ، وزميل الصياد مرعى أبو الذهب ، ورواد البار الثلاثة ، وهند ، وشقيق العجوز . ومن هذه الشخصيات من تتوافق رسالته مع المرسل المركزي مثل العجوز وقمر وهند ومرعي أبو الذهب وشقيق العجوز ورواد المقهى ، ومنهم من لا تتوافق رسالته معه مثل العم والمرسل الفرعي في رواية " المستنقعات الضوئية" تمثل في شخصيات زوجة حميدة ، وصديقه الذي أصبح زوجاً لزوجته ، وعيسى السجان ، وعويس رئيس السجانين ، ومدير السجن الشاعر ، والمدير الجديد . وأيضاً من هذه الشخصيات من تتوافق رسالته مع المرسل المركزي " حميدة " مثل عيسى وعويس

والمدير الشاعر ومنها من لا تتوافق رسالته معه مثل المدير الجديد ، والزوجة وصديق حميدة .

ب - الفاعل :

يعد الفاعل نمطا آخر من تحفيز الأنماط التشكيلية في النص الروائي . ويتمثل الفاعل في شخصية " الراوي " البطل لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ، وهو الراوي " نمر علوان " . وفعالية الراوي تتغير من موقف لآخر . ففي أول الرواية عندما كان واقفا في الساحة كان يملك الفعل وكان يستطيع الرفض أو القبول ونستطيع أن نطلق على هذه المرحلة ، مرحلة الفعل الإرادي وهي مرحلة كان باستطاعة الراوي أن يستقل السيارة مع الفتاة أو يرفض ، ولكنه تحت وقع إغرائها قبل مصاحبتها في السيارة دون تردد ، حتى أنها عندما طلبت منه النزول من السيارة رفض النزول وفضل المواصلة معها يقول : "ضحكت بصوت عذب وقالت : كنت تنتظرني ، طبعا تفضل ، اصعد إلى جانبي ، ودونما تردد فتحت الباب ودخلت السيارة، وجلست إلى جانبها ، وبي شعور بأنني تخلصت من عناء الترقب والسأم " . ص ١١ - ١٢ .

ولكن عندما دخل البيت المعزول أو لنقل سجن المحكومين ، دخل الفاعل في مرحلة أخرى نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الفعل اللاإرادي . وفيها نجد الفاعل فقد إرادته في الفعل وبدأ في فعل ما يملى عليه ، دون أن يكون له حق القبول أو الرفض . وظل في معظم الرواية فاقداً لإرادته ، فقام بكل ما طلب منه من صاحب الازرار النحاسية ، ومن عليوي ، وعفراء ، وهيفاء ، وراسم عزت . ولم يملك الفاعل في هذه المرحلة غير الرغبة في الخروج من هذا المكان.. فقد سيطر عليه الاستسلام والانهزامية في معظم الأحداث التي مرت داخل هذا المكان .

وعندما خرج من هذا المكان دخل في مرحلة ثالثة نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الفعل الجزئي ، وهي مرحلة لم يملك فيها غير الهجرة والرحيل من هذا الواقع الذي يموج بالظلم والقهر والحصار ولكنه وجد عليوي رابطا في كل المطارات العربية المختلفة ، وكأن الواقع لم يتغير . وخروجه من حصار هذا المكان ليس معناه أنه حصل على الفعل الإرادي ،

بل إنه عاجز إلى حد كبير عن الفعل في واقع يحيطه الحصار من كل صوب

ويتمثل تحفيز الفاعل في رواية " الصياد واليمام " في شخصية علي صياد اليمام ، فقد بدأ شخصية ذات فعالية في الواقع الاجتماعي إذ أنه عندما اكتشف أن عمه غير جاد في مساعدتهما ويحاول تعذيب أمه واتهامها بما ليس فيها . فكر في الرحيل والعمل بعيداً عن هذا المكان الذي يقطنه عمه ، لذلك يقول لأمه : " يا أم نرحل . إنني رجل ومتعلم وفي السد أعمل ، بكت وقالت : أبوك يناديني ، انتظر الموت " . ص ٢١ .

فنحن هنا أمام شخصية فاعلة وقادرة على التغيير ، وعندما استبد به وبأمه جبروت عمه وسطوته ضربه وهرب ليشق طريقه بنفسه . ورغم انتقاله في أكثر من عمل إلا أن صيد اليمام كانت هوايته الأخيرة التي ارتضاها لنفسه وظل يمارسها حتى مات طفله بسببها وحينئذ انتابه العجز عن صيد اليمام ، لكنه ظل يلاحق الثعابين ، لقتلها لأنها كانت عقدته مذ كان صغيراً في المدرسة وكان زملاؤه يخيفونه بثعابين بلاستيكية ، وأراد أن يتخلص من هذه العقدة ، فقتل الثعبان الذي التهم عصفوراً صغيراً انتقاماً لهذا العصفور البرئ .

ورغم الانهزامية التي شعر بها بعد مقتل طفله حيث فقد القدرة على حفظ الأرقام لأن طفله هو الذي كان يقوم بعملية العد والإحصاء . نقول على الرغم من ذلك إلا أنه ظل شخصية فاعلة في العديد من المواقف . لكنه في نهاية الرواية انتابه الاحساس بالضياع وعدمية الذات ، ونسيان الأرقام والإحصاء والأعداد .

ويتضح تحفيز الفاعل في رواية " المستنقعات الضوئية " في شخصية حميدة ، الذي يعد شخصية محورية في كل الرواية فهو الفاعل للحدث . وهو المتابع لتغير هذه الأحداث. وعلى الرغم من أنه شخصية ليست ثورية ولكنه وجد نفسه رهن التغيرات التي تحدث . وظل شخصية محافظة على مبادئها ومواقفها طوال الرواية . فعلى الرغم من أنه أتيح له الهرب لكنه لم يهرب نتيجة إحساسه بالمسئولية تجاه نفسه والآخرين .

ج - الموضوع ، الرسالة ، :

نستطيع القول إن هناك رسالتين قد سيطرتا على الحكى في رواية " الغرف الأخرى" :

الأول : رسالة المرسل المركزي (الراوي) وتمثلت في محاولته الانعتاق من الحصار والقهر والضياع الذي يحيط بالبسطاء والمحكومين من كل صوب في الواقع المعيش ، فقد ظل الراوي طوال الرواية يتطلع للخروج من السجن ، وقد وجد أن رجالاً ونساءً وشبابا وشيوخاً ينتظرون هذه اللحظة منذ أمد طويل لكنها لم تأت بعد .

ويشارك الراوي في هذه الرسالة بعض الشخصيات مثل النساء الجالسات عند منعطف الدهليز ، وكذلك الرجال والنساء والشيوخ المحكومين والجالسين على الدرج ، وجميعهم يتطلع للحظة الخروج .

والثانية رسالة بعض المرسلين الفرعيين مثل عفراء وهيفاء وعليوي ، وهي شخصيات تتطلع للمآرب الذاتية والقفز على جهود الآخرين وهي نموذج للطبقات الطفيلية في المجتمعات العربية ، تلك الطبقات التي لا تعني بالقيم الإنسانية النبيلة قدر عنايتها بمصالحها الخاصة بها ، حتى لو كان في هذه المصلحة تدمير وتحطيم للآخرين . وتحفيز كلتا الرسالتين بعد تحفيزاً للتركيبة الاجتماعية السائدة في المجتمعات العربية .

ونستطيع القول إن الرسالة الجوهرية التي أراد الراوي " المرسل المركزي " توصيلها ، وكذلك بعض الشخصيات التي تمثل " المرسل الفرعي " مثل راسم عزت . هي محاولة ابراز قيم الحق والعدل والحرية التي ضاعت في واقع لا يملك الإنسان فيه حق النطق باسمه الحقيقي أو الخروج من حصار دخل فيه رغما عنه ، ومحاولة تخليص الإنسانية المعذبة من حصارها ومآسيها . ولكن تظل هذه الرسالة حلماً يراود الراوي .

وفي رواية " الصياد واليمام " يتضح تحفيز الموضوع أو الرسالة في مواضع عديدة منها :

١- انقلاب المعايير الاجتماعية ، ويتضح هنا من خلال استحضار صياد اليمام لكلمات ابنه واهتراء الواقع الحياتي يقول الصياد : " يا يحيى لا أستطيع أن اصطاد لك يمامة حية ، ولم يشأ أن يحدثه عن الظلم الاجتماعي كيف يكون ، ولا عن الحياة وكيف أنها شيء غير مضمون ، كان يعرف أنه كلما اصطاد يمامة ، تمنى يحيى أن تعيش فتخونه ويذبحها هو - الصياد - فيخون الجميع " . ص ٨٨ .

وهنا يتضح مدى سخط الصياد على هذه المعايير ، وتعد هذه الكلمات محتوى الرسالة التي يريد أن يوصلها الصياد لجيله وجيل الأطفال من بعده .

٢- تتمثل الرسالة أيضا في فقدان الذات لذاتها فلم تعد الذات الإنسانية تشعر بالأيام التي تمر أو تجيء ، لذلك فقد الصياد الاحساس بقيمة الإحصاء والعدد والأيام والسنين على الرغم من أن جميع من حوله يهتمون بهذا الأمر يقول : " فكر في ذلك أكثر من مرة وهو فوق السرير جوار زوجته التي صارت تغطي وجهها دائما . لكنه لم يسأل . هم الذين سألوه سؤالا رخيصا عما إذا كان قد أحصى حصاد الأيام ؟ وكان هذا الذي يحصي اليوم عشر ، اليوم عشرين ، اليوم صيد وفير ، اليوم بيع رابح ، ولم يظفر يوما بيمامة حية ذكراً أو أنثى " . ص ٨٦ .

وكأن الرسالة التي يبغي توصيلها أن تتابع الأيام والصيرورة الأبدية ما عادت تجدي شيئا في واقع تتشابه وتتماثل أيامه الأبدية .

٣- وتتمثل الرسالة أيضا في حلم الصياد والراوي بعودة الأحلام المفقودة ، إذ أن معظم الشخصيات في الرواية فقدت أحلامها النبيلة ، فالصياد فقد أمه وطفله وما يزال يتطلع للعودة لزوجته ، والعجوز فقد زوجته وطفله ، والشرطي يتطلع لقمر ، وهند وأمها تتطلعان لعودة الأب الغائب . ومن ثم يشكل الحلم المفقود لدى معظم شخصيات الرواية رسالة جوهرية تدور حولها معظم الأحداث .

وتتضح الرسالة أيضاً في رواية " المستنقعات الضوئية " في مواضع منها :

- الموضوع الذي أراد الراوي أن يوصله هو ضرورة الحرية لكل أفراد المجتمع نساءً ورجالاً ، وتذليل العقبات التي تواجه المرأة في المجتمع خاصة بعض القيود الاجتماعية التي تفرض سياجاً حديديا عليها يمنعها من ممارسة حقها في الحياة الأمر الذي أدى إلى قتل الفتاة بيد أخويها ، وكذلك الدعوة إلى حرية التعبير لكل فئات المجتمع رجلاً كان أو امرأة . حتى يتخلص المجتمع من أسوار السجون وقيوده البالية . ويستطيع الإنسان أن يعبّر عما يريد دون أن يلجأ إلى اسم مستعار مثلما لجأ حميدة إلى نشر مقالاته باسم مستعار هو اسم جاسم صالح يقول الراوي : " وبدأ اسم جاسم

صالح يتردد على ألسنة المثقفين والسياسيين ، ورصد البعض نفسه للرد على كتاباته، أما هو فكان يكتب بإرادة من يريد امتلاك زوجته وهو محروم منها ، وفي إحدى زياراتها كان ذلك في السنة الثانية لسجني ، قالت لي - آن الأوان لأن تكشف عن هوية جاسم صالح " . ص ٤٩ .

لكن مثل هذه الرؤى ظلت حلما يراود حميدة في سجنه طوال الرواية . وعلى الرغم من أن حميدة وعيسى وعويس والمدير الشاعر يحلمون بهذا الواقع لكن سطوة المدير الجديد الذي يمثل الواقع المعيش أقوى من أحلامهم .

د - المساعد :

وفي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز الشخصيات المساعدة في بعض الأفعال التي تمارسها بعض الشخصيات القريبة من الراوي والتي تحاول مساعدته في تحقيق ما يريد لاسيما شخصيات المحكومين والمحاصرين داخل السجن ، والنساء المحاصرات عند الدهليز ، وكذلك بعض النصائح التي أسداها إليه راسم عزت وأرشده لكيفية الخروج . وتعد كل هذه المساعدات تحفيزاً لمحاولة خروج الراوي من الحصار المحيط به من كل صوب .

وفي رواية " الصياد واليمام " يتضح تحفيز المساعد في العديد من الشخصيات والمشاهد الروائية منها :

١- مساعدة العم لابن أخيه وأمه عقب موت الأب واصطحابهما معه إلى أسوان في بادئ الأمر، ثم تحول بعد ذلك إلى شخصية مضادة من حيث اضطهاده وتعذيبه لزوجة أخيه.
٢- شخصية قمر تمثل نمطاً من أنماط الشخصيات المساعدة فقد قضت معظم حياتها في مساعدة العمال والجنود تعد لهم الشاي ، ويحلم بها كل من يعرفها خاصة صياد اليمام والشرطي يقول الراوي : " يذكر فقط أول مرة رآها وفكر أن المنطقة واسعة والكشك صغير . رواده عمال وجنود يتغيرون و " قمر " السمراء تقف وسط البرد تبدو لا تعرف من الدنيا إلا هذا المكان . . تعد الشاي بنفسها وتقدمه لزبائنها وتجمع النقود تضعها فوق صدرها دون أن تنظر إليها " . ص ١٨ . ومن ثم كانت " قمر " عنصر مساعدة لكل الشخصيات في الرواية .

٣- زميل الصياد الذي عرف فيما بعد باسم " مرعي أبو الذهب " يمثل تحفيز المساعد لأنه ظلّ فترة طويلة يساعد صياد اليمام ويدربه ويعلمه فنون الصيد .
٤- يمثل العجوز أيضا تحفيزاً مساعداً لصياد اليمام فقد ساعده في معرفة الكثير عن شخصية الشرطي وعن قمر وأمور الحياة المختلفة .
٥- رواد البار يشكلون تحفيزاً مساعداً أيضا فقد استطاعوا أن يخرجوا صياد اليمام من صمته وعملوا على اندماجه معهم ، وساعدوه في البحث عن مرعي أبو الذهب لكنهم لم يعثروا له على أثر .
٦- الشرطي موسى حاول الالتقاء بالصياد وساعده في كشف بعض جوانب الأمور التي لم يعد الصياد يتذكرها ولكنه أخفى عنه رقم القطار الذي دهم طفله ، كما أخفى عنه أيضا علاقته بقمر السمراء .

ويشكل تحفيز المساعد ملمحاً أيضاً في رواية " المستنقعات الضوئية " ، فقد اتضح في شخصيات عيسى وعويس والمدير الشاعر والزوجة في بادئ الأمر .

هـ - المضاد :

يتضح تحفيز المضاد في " الغرف الأخرى " في الشخصيات المضادة للراوي مثل عفراء وهيفاء وصاحب الإزرار الذهبية وعليوي وعزام أبو الهور . وهي شخصيات تبدو ظاهريا أنها مساعدة للراوي غير أنها شخصيات تمثل إعاقة حقيقية للراوي . وتوقعه في متاهات لا متناهية .

والمتتبع لمسار الرواية يجد أن الراوي عندما دخل هذا المكان المعزول أو لنقل السجن، تبادلت عليه هذه الشخصيات الأدوار ، وكل منها تحاول أن تبدو متعاطفة معه غير أنها في حقيقة الأمر تعمل ضده ليظل محاصراً في السجن . وهذا يعبّر عن التناقض السائد في الواقع المعيش بين ممارسات الشخصيات في الواقع الاجتماعي وأقوالها . حيث يعبّر القول عن المساعدة بينما الفعل يعبّر عن الإعاقة .

ويتضح تحفيز المضاد في رواية " الصياد واليمام " في العديد من المواضع منها موقف العم ضد زوجة أخيه المتوفي وابنها ، وموقف الزوارق الصهيونية الغاشمة وتحطيمها للسفينة

اللبنانية في ميناء صيدا ، وكذلك التهام الثعبان للعصفور الصغير ، والقطار وقتله الطفل الصغير تحت عجلاته .

- وتمثل حانز الشخصيات المضادة في " المستنقعات الضوئية " في المدير الجديد الممثل للسلطة القهرية ، وفي الأخوين الممثلين لسلطة العادات والتقاليد البالية ، وفي الزوجة التي تخلت عن زوجها في أحلك الحالات الإنسانية التي مر بها . وفي الصديق الانتهازي الذي تزوج زوجة صديقه عند أول محنة مر بها صديقه .

والجدول التالي رقم (٣) يوضح تحفيز الأنماط التشكيلية في المستنقعات الضوئية .

جدول (٣)

المرسل	الفاعل	الموضوع (الرسالة)	(المساعد)	(المضاد)	(المرسل إليه)
الراوي ١	حميدة	- رفض العادات البالية - حرية التعبير - رفض القهر السلطوي	- الزوجة في بادئ الأمر - عيسى - عويس - المدير الشاعر	- المدير الجديد - الصديق - الزوجة - الأخوان	- السلطة - المجتمع

و - المرسل إليه :

يتمثل المرسل إليه في " الغرف الأخرى " في المجتمع من ناحية ، وفي السلطة من ناحية ثانية . فالمرسل المركزي يوجه رسالته طوال الرواية إلى الإنسانية المحاصرة في سجون السلطة ، تلك السجون ذات الأبواب الحصينة التي تجعل معظم أفراد المجتمع يعانون من الحصار والقهر والضياع . غير أن هذه الفئة لا تملك لنفسها من الأمر شيئا . لذلك تظل محاصرة ويظل الراوي محاصراً معهم لا يملك أيضا تغيير شيء في هذا الواقع ، حتى الكلمة لا يستطيعها .

ومثلما يوجه رسالته إلى المجتمع فيوجهها أيضا إلى السلطة المهيمنة على مقاليد المجتمع . وتتمثل في بعض الشخصيات مثل عفراء وعليوي وهيفاء لأنهم قادرون على الفعل وفق الأدوار المرسومة لهم . على أن المجتمع مغلوب على أمره ، والسلطة قد

استمرأت هذا الواقع ولا تريد له بديلاً . ومن ثم يتضح تحفيز الأنماط التشكيلية في " الغرف الأخرى " في الجدول رقم (٤) :

جدول (٤)

تحفيز الأنماط التشكيلية في الغرف الأخرى

المرسل		الفاعل	الموضوع (الرسالة)	المساعد	المضاد	المرسل إليه
مرسل مركزي	مرسل فرعي					
الراوي	عفراء هيفاء عليوي عزام أبو الهور	الراوي : نمر علوان أو عادل الطيبي أو فارس الصقار	١) رسالة الراوي التطلع للخروج من الحصار وابراز قيم الحق والعدل والحرية ٢) رسالة الشخصيات السلبية التآمر والتضليل والحصار للأبرياء.	- الرجال المحكومون - النساء الثلاث - شخصية راسم عزت	شخصيات عفراء وهيفاء وعزام أبو الهور وعليوي ومحمود حسن وسامي الإمام	- المجتمع العربي - السلطة القهرية - الإنسانية المعاصرة

وفي رواية " الصياد واليمام " يتمثل تحفيز المرسل إليه في طبيعة المجتمع والسلطة . فالمجتمع لا يعبأ بالحياة التي يعيشها صياد اليمام ، برغم أنها حياة هامشية على سطح المجتمع وفي أطراف المدينة ولا يلتفت إليه أحد .

أما السلطة في هذه الرواية فقد تمثلت في الشرطي الذي يظل طوال فترة عمله في الكشك قرابة ثلاثين عاماً يرصد حياة الناس وجزئياتهم الدقيقة ، مثلما فعل مع صياد اليمام .

على أن الرسالة التي يطرحها صياد اليمام موجهة بالدرجة الأولى إلى المجتمع الذي يعاني خللاً في سلوكياته وممارساته الطقسية والمتناقضة بين أفعاله وأقواله والسقوط المستشري في كل تضاعيف المجتمع .

والمرسل إليه في رواية " المستنقعات الضوئية " هو المجتمع والسلطة أيضا كما وضحنا في جدول الأنماط التشكيلية في المستنقعات الضوئية .

* * * *

١-٢-٣- تحفيز الأنماط الوصفية «التحفيز الوصفي للشخصية» .

ويعني به التحفيز الوصفي للشخصية ، بحيث يكون وصف الشخصية حافزاً لخصيصة ثابتة أو متغيرة ، ومن ثم فإن دراستنا للأنماط الوصفية للشخصية ، تنقسم إلى قسمين :

الأول : التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة في الشخصية .

الثاني : التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة في الشخصية .

التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة .

يتضح هذا النمط التحفيزي في رواية " الغرف الأخرى " في العديد من الشخصيات ، حيث نجد شخصيات عديدة لم تتغير صفاتها طوال الرواية ، وظلت محافظة على مبادئها وقيمها وأعرافها . ومن هذه الشخصيات : شخصية الراوي . فعلى الرغم من أنه أطلق عليه نمر علوان ، وعادل الطيبي ، وفارس الصقار ، وعايش اضطهاداً عديداً إلا أنه ظل محافظا على مواقفه ومبادئه طوال الرواية . وتمثل موقفه في محاولة الخروج من هذا المكان الذي يمثل حصاراً لا ينتهي على الرغم من محاولات تقديم بعض المغريات له مثل الاحتفال به ، والترحيب بقدومه أمام الجمهور ومحاولة إظهار الود والاحترام له من قبل الشخصيات المحيطة به . إلا أن ذلك لم يثنه عن تطلعه للخروج من هذا المكان وقد كان وصف مثل هذه الشخصية بصفات ثابتة حافزاً على التمسك بالمبادئ والقيم والمواقف الإنسانية النبيلة في الرواية .

كما نجد أيضا التحفيز الوصفي لشخصية راسم عزت يمثل خصيصة ثابتة ، فعلى الرغم من أنه كان يطلب منه ممارسة أدوار لا تتوافق مع قناعاته إلا أنه ظل مشغولاً بعذابات الإنسانية في واقعه المعيش يقول : " أنا طبيب ، لكني منعت من مزاولة المهنة قبل بضعة أشهر . أترى معطفي الأبيض هذا ؟ أنني ألبسه باصرار لكي أتذكر دائما واجبي تجاه الإنسانية المعذبة " . ص ٦٢ .

كذلك وصف الراوي للنساء الثلاث الجالسات عند الدهليز ، وكذلك الرجال والنساء والشيوخ الجالسين على الدرج يمثل خصيصة ثابتة حيث لم تتغير الحالة التي عليها هذه الشخصيات طوال الرواية . يقول الراوي : " ما إن هبطت بضع درجات - لم تكن مضاءة ولا يأتيها النور إلا بشكل موارب من إضاءة الدهليز ، حتى انعطف السلم وكدت أطأ ظهر رجل جالس على الدرج ، وبقربه قعد رجل آخر ، وعلى الدرجات التالية قعد رجال ونساء على امتداد السلم نزولا ، وعلى كل درجة صف متراص منهم ، توقفت لحظة لأتبين الوضع، كان السلم هذه المرة ينحدر إلى مسافة بعيدة إلى أن يغيب في الظلام كما في قعر بئر سحيقة الغور ، وقد اكتظ بالبشر ، واتكأ بعضهم على بعض ". ص ٧٢ .

وهكذا نجد أن هذا الوصف يمثل خصيصة ثابتة لهؤلاء القوم الذين يعانون الحصار الأبدي في هذا المكان .

وفي رواية " الصياد واليمام " نجد تحفيز وصف الخصيصة الثابتة للشخصية في العديد من المواضع منها وصف صورة الصياد لا تتغير شتاء أو صيفا يقول : " صورته لم تتغير كثيراً ، اليوم والأمس ، الشتاء والصيف ، هذا العام والماضي ، يداه وعيناه ، بندقيته وحبات الرش الدقيقة البيضاء ، المخلاة الكاكي ، السروال الكاكي ، الجاكت الكاكي ، الحذاء الأسود الثقيل ذو الرقبة فوق السروال " . ص ١٠ .

وكذلك وصف " قمر السمراء " لم يتغير ، فقد ظلت قرابة ثلاثين عاماً تعد الشاي للعمال والجنود دون أن يطرأ عليها تغيير حتى على البشرة الخارجية ظلت دون تغيير يصيبها منذ خمسة عشر عاما على حد تعبير الراوي يقول : " المرأة السمراء التي بدت عند سن الأربعين منذ خمسة عشر عاماً " . ص ١٧ .

ووصف الراوي للشرطي يعد خصيصة ثابتة أيضا ، لأنه لم يتغير فمنذ خمسة وثلاثين عاماً وهو جالس في الكشك يرصد ما تقع عليه عينه من جزئيات الأشياء ودقائقها يقول الشرطي للصياد أثناء حوارهما : " أنا كنت كما أنا أرتدي ملابس الشرطة " . ص ٢٩ . ويقول للصياد في موضع آخر : " خمسة وثلاثين عاما أمضيتها داخل الكشك ، حتى الشاي أصنعه بنفسي " . ص ٣٧ .

وأيضاً شخصية العجوز ظل كما هو لا يتغير كل يوم يجلس تحت الشجرة التي بلغت من العمر مائة عام ولا يغير مكانه يقول الراوي : " مرت الأيام ولم تنقطع حكايات العجوز رغم أنها كثيراً ما حركت ماء ثقيلا مارقاً ، إلا أن العجوز والشجرة كانا محطة حلوة " . ص٦٥ . وهكذا نجد أن وصف الخصيصة الثابتة للشخصية شكل ملمحاً بارزاً فيها .

وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد تحفيز وصف الخصيصة الثابتة للشخصية في بعض المواضع أيضا ومنها وصف الكاتب لشخصية حميدة ، فهو شخصية لم تتغير طوال الرواية ، وظل محافظا على مواقفه النبيلة ، فقد دافع عن الفتاة القتيلة ، وظل محافظا على مواقفه السياسية دون تغيير ، وعندما كان باستطاعته الهرب لم يفعل ؛ وعاد لبضع القيود في يده مرة أخرى . ويبدو أن مثل هذه الصفات قد أوشكت على الانقراض لذلك نجد المدير الشاعر يحار في أمر حميدة هذه الشخصية النبيلة الثابتة على مبادئها في وقت تغير فيه كل شيء فيقول له المدير : " أنت تحيرني !! علام عدت إذن ؟ علام أحببت ، وعلام تزوجت ، ثم تطلقت ؟ علام قتلت ؟ وعلام أصبحت أنت صديقي ؟ ثم التفت إلى المدير وتمتم :

- لا أدري !
- وعلى الشاشة كان زوربا يعاني فشله بكل أبعاد بساطته " . ص ٧٢ .
- كما أن وصفه للسجن يعد من الخصيصة الثابتة ، لأنه لم يتغير طوال الرواية ، ولم يتغير سلوك حميدة داخله وكثيراً ما يردد نصا في الرواية يعبّر عن السكونية والثبات ورتابة الحياة داخل السجن يقول : " أنا وارث هذا السجن جدي حمورابي أورثه لأبي هارون الرشيد ، وأبي هولاكو أورثه لي ... " ص ٩ .

ويقول عن الممارسات المكرورة داخل السجن " ما هي الجدوى من حفر الأرض هنا لنردم الحفرة التي هناك ، وبعد أيام نعود لنحفر هناك ونردم هنا " ص ١

وتفقد الذات ذاتها والاحساس بالواقع المعيش ويشعر حميدة برتابة الحياة من حوله فيقول : " لأن وجودك في الشارع أو عدمه سيان " . ص ١٢ ؛ وكأن الشارع تحول أيضاً إلى سجن فأصبح لا يختلف عن حصار السجون .

التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة :

يتضح هذا النمط التحفيزي في رواية " الغرف الأخرى " في وصف العديد من الشخصيات مثل شخصيات : عفراء ، ورئيس الحفل ، وهيفاء ، والرجل ذو الازرار الذهبية، وعليوي . فهذه الشخصيات تغير وصفها في الرواية عديد المرات وكانت تظهر في كل وصف بهيئة معينة . فعلى سبيل المثال نجد شخصية عفراء تارة تظهر بصورة الفتاة التي تحب الخير للآخرين فتجعل الراوي المنتظر في الساحة يركب معها ، وتارة أخرى تظهر له في صورة فتاة حسناء متيمة به فيعانقها ، وثالثة تتخفى له في صورة محبوبته سعاد . وفي كل مرة لا يكتشفها الراوي إلا أخيراً ، أو عندما تكشف له عن نفسها - وسوف نوضح هذا في محور النهايات غير المتوقعة .

وهذا الوصف المتغير يكون تحفيزاً للكشف عن التناقضات الكامنة في الشخصيات السلطوية ، فهي شخصيات تتلون صفاتها وتتبدل وفق مقتضى الحال .

وفي رواية " الصياد واليمام " نجد تحفيز وصف الخصيصة المتغيرة للشخصية بشكل ملمحاً في بعض المواضع ، ومنها شخصية العم الذي تحول من شخصية تتسم بالعطف والحنان والمساعدة للآخرين خاصة ابن أخيه وأمه إلى شخصية متسلطة وقهرية وتعذب الآخرين . كذلك شخصية زميل الصياد الذي تغير من خفير إلى محولجي ثم اختفى .

كذلك التغير في وصف شخصية الصياد - على حد رؤية الشرطي - إذ يرى الشرطي أن الصياد قد تغير عن أول مرة رآه فيها يقول للصياد : " كنت ترتدي سروالا نصفا وصندلاً بنيا ، بندقيتك كانت أصغر ، شعرك الأبيض هذا كان أصفر . عيناك كما هما

خضراوان ، وانطلق الشرطي في الضحك ، بينما حاول صياد اليمام أن يتذكر هل كان ذلك حقيقة أم لا - إنه لا يتذكر ارتدائه لسروال نصف منذ أنهى المرحلة الابتدائية ، ولا أنه غير بندقيته ، لم يشأ أن يأخذ الأمر بجدية " . ص ٢٩ .

وعلى الرغم من أن الراوي يرى أن الصياد لم يتغير فترة طويلة من الزمن بينما الشرطي يؤكد التغيير في وضعه وملامحه ، إلا أن المؤكد أن التغير قد أصاب الصياد في بعض ممارساته الحياتية ، فقد تحول من شخصية فاعلة في أول الرواية إلى شخصية غير فاعلة ينتابها الاحساس بالعجز والعدمية . لكن الشيء الذي لم يتغير هو طقسه اليومي للصيد، فهو شخصية متغيرة في مواضع ، وثابتة في مواضع أخرى .

أما الخصيصة المتغيرة في " المستنقعات الضوئية " فقد تمثلت في شخصية الزوجة التي طلقت زوجها بعد أن حكم عليه بالسجن ، ومن ثم تغيرت من زوجة مخلصة تقف بجوار زوجها وتساندة في شتى أمور حياته إلى زوجة طفيلية تعلقت بصديق زوجها وتزوجته . يقول حميدة بعد قرار زوجته في تطليقه : " ومرت الأشهر الأولى ثقيلة حقيرة ما كنت أحلم بالمقتواين ، كنت أحلم بها فقط ، ويوما جاءت إليّ وعلى وجهها تصميم سعيد ، صديقي كان معها أيضا قالت :

- جئت آخذ الأذن .
- اذن !!

أمها - أيضا - قالت لي بعد سنوات ثلاث :

- هي تطلب الاذن . . . الطلاق " . ص ٤٩ .

ومثلما تغيرت الزوجة تجاهه فقد تغير الصديق أيضا وتزوج زوجة صديقه ، الأمر الذي أحزن الراوي كثيراً لأنه هو الذي وقف بجوار صديقه وزوجته حتى وصلا إلى مكانتهما التي يتطلعان إليها يقول : " وصديقي الذي مرن قلمه على كتابة المقالات وكنت أنا الوسيلة ، والنقابة التي رشحت هي لعضويتها وكنت أنا الوسيلة " . ص ٥٨ .

٢-١- د - تحفيز الأنماط التبادلية ،التحفيز التبادلي للشخصية، ،

ويعني به تحفيز التباديل والتوافيق بين الشخصيات الواردة في الرواية وطبيعة العلاقة التحفيزية بينهما .

ويتمثل تحفيز الأنماط التبادلية في " الغرف الأخرى " في شخصيات الراوي (نمر علوان، عادل الطيبي ، فارس الصقار) ، عفراء ، هيفاء الساعي ، صاحب الازرار الذهبية، رئيس الحفل (صاحب المعطف) ، عليوي (الجراح على عبد التواب) ، عزام أبو انهور ، راسم عزت ، محمود حسن ، سامي الإمام ، سعاد ، يسري المفتي ، صديق الراوي ، رئيس المائدة ، النساء الثلاث ، الرجال الجالسون على الدرج (الرجال المحكومون) ، الفتاتان اللتان تعملان على الآلة الكاتبة ، الجمهور في القاعة .

وعلى الرغم من أن التباديل والتوافيق يتم وفق التبادل الدائري بين الشخصيات بعضها البعض ، أي أن كل شخصية تدرس في إطار علاقتها مع كل الشخصيات الواردة في متن الرواية سواء كان بينها علاقة أو لا توجد علاقة . غير أننا سنقتصر التباديل والتوافيق على الشخصيات التي يوجد بينها علاقة مباشرة مع بعضها البعض، في الروايات المعنية ونبدأ بالتطبيق على رواية " الغرف الأخرى " وفيها يتضح جدول التباديل والتوافيق رقم (٥) على النحو التالي :

جدول (٥)

العلاقة التبادلية والتوافقية للشخصيات في رواية الغرف الأخرى

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
١	الراوي (نمر علوان - عادل الطيبي - فارس الصقار) ←—— عفراء	بدأت علاقة الراوي بعفراء في بادئ الأمر علاقة ودية متبادلة عندما استقل معها السيارة ثم تحولت إلى شك في ممارساتها الحياتية قبل نزوله من السيارة ، وبعدها تحولت إلى علاقة مضادة عندما تبين له حقيقة تآمرها فيداخل مؤسسة السجن، حيث غدت هي ساجنته .

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
٢	الراوي ←—— هيفاء	بدأت علاقته بها علاقة شك وارتياب تحولت إلى علاقة مضادة أيضا نتيجة محاولتها تزييف اسمه الحقيقي .
٣	الراوي ←—— عليوي (صاحب الازرار الذهبية - الصلعة الشامخة)	علاقة الراوي بعليوي علاقة يشوبها الشك والحذر بداية من التقائه به على مكتبه وأمامه أوراق ، مروراً بتقديمه القهوة ورسالة سرية له ، ويزداد خوفه منه عندما يصارحه عزام أبو الهور بحقيقة عليوي ، ونهاية باصطحاب عليوي له من باب الخروج إلى المائدة ، وظهوره له في كل المطارات والمدن العربية. وهي علاقة توضح هواجس وخوف المواطن العربي البسيط من تآمر السلطة ودهائها .
٤	الراوي ←—— عزام أبو الهور (رئيس الحفل- صاحب المعطف الأسود الطويل)	علاقة الراوي بعزام علاقة تقوم على الشك والهواجس والخوف من ممارساته الحياتية وتحولت إلى سخرية منه وانتهت بالاشفاق عليه عندما علم الراوي أنه مغلوب على أمره من أمثال عليوي .
٥	الراوي ←—— سعاد	علاقة تقوم على الحب المتبادل والاخلاص لها ، لكنه يخدع عندما يعلم أن عفراء تقمصت شخصية محبوبته سعاد . وأن سعاد ما تزال ذكرى ماضية يستحضرها .
٦	الراوي ←—— يسري المفتي	علاقة تقوم على خيبة أمل الراوي في نرجسيتها وأنها وهمٌ يستحضره كلما التقت به عفراء
٧	الراوي ←—— راسم عزت	علاقة تقوم على اشفاق الراوي على راسم عزت لشعوره بأنه نموذج للشخصية المضطهدة . ويتحول هذا الشعور إلى سخرية منه عندما يجده تقمص شخصية المريض في غرفة العمليات .
٨	الراوي ←—— محمود	علاقة تقوم على شك الراوي في ممارساتهما خاصة عندما حاول

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
	حسن وسامي الإمام	اتهام الراوي بالمرواغة والبعد عن الموضوع الحقيقي ، وحاولا مسايرة أفكار رئيس الحفل وعفراء .
٩	الراوي ←—— النساء الثلاث	علاقة تقوم على اشفاق الراوي عليهن من الحصار والقيود والعزلة الأبدية .
١٠	الراوي ←—— المحكومون	تقوم على الاشفاق والمشاركة ولكن اضطهاد عليوي له يحول دون مشاركته لهم .
١١	الراوي ←—— الجمهور	علاقة تقوم على الشفقة والتعاطف معهم لكنه لا يستطيع تقديم شيء له .
١٢	الراوي ←—— رئيس المائدة	علاقة تقوم على التوجس والشك في كل الأفكار التي نسبها رئيس المائدة للراوي بهتانا .
١٣	الراوي ←—— صديقه	علاقة تقوم على الاشفاق والرثاء له بعد انتحاره لأنه لم يطق حياة الزيف والتضليل والقتلة .
١٤	عفراء ←—— الراوي	علاقة تقوم على الدهاء والتآمر بداية من لقائها بالراوي عند الساحة ونهاية بخروجه من هذه المتاهة التي وضع فيها رغما عنه .
١٥	عفراء ←—— هيفاء	علاقة تقوم على المشاركة في الأفعال والممارسات المختلفة وتوزيع الأدوار فيما بينهما
١٦	عفراء ←—— عزام أبو الهور (رئيس الحفل - صاحب المعطف)	علاقة تقوم على تنفيذ ما يملي عليه دون اعتراض أو مناقشة أو رأي . حيث تمارس عفراء مع عزام دور الرئيس بالمرؤوس دون أن يملك المرؤوس حقا غير الطاعة العمياء
١٧	عفراء ←—— سعاد	لا توجد علاقة مباشرة لكنها تتقمص شخصيتها لتوقع الراوي في حبائلها ثم تسخر منه إمعاناً في خضوعه لها .
١٨	عفراء ←—— عليوي	علاقة مشاركة في الممارسات القهريسة ضد المحكومين والجمهور

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
		والمساجين والأبرياء للوقيعة بهم .
١٩	عفراء ←—— محمود حسن وسامي الإمام	علاقة مشاركة في الأدوار التي يقومون بها لتصوير التضليل والزيف على أنه حقيقة لابد أن يؤمن بها الأبرياء .
٢٠	عفراء ←—— الجمهور والمحكومون والنساء الثلاثة	علاقة سلبية تقوم على مراوغة جمهور الحضور والمحكومين والنساء الثلاثة وتضليلهم جميعا .
٢١	عفراء ←—— قتاتا الآلة الكاتبة وراسم عزت	علاقة مشاركة تقوم على توزيع المهام الوظيفية في داخل المتاهة " السجن " .
٢٢	هيفاء ←—— الراوي	علاقة سلبية تقوم على تضليل الراوي وخداعه واقناعه باسم مزيف غير اسمه .
٢٣	هيفاء ←—— عفراء	علاقة مشاركة في توزيع الأدوار للوقيعة بالفريسة والأبرياء والمحكومين .
٢٤	هيفاء ←—— عليوي	علاقة مشاركة في محاولة تضليل الشخصيات البريئة أمثال الراوي .
٢٥	هيفاء ←—— محمود حسن وسامي الإمام	علاقة مشاركة لمحاولة تضليل الراوي في القاعة ، وتزييف اسمه مع سبق الاصرار والترصد .
٢٦	هيفاء ←—— عزام أبو الهور وقتاتا الآلة الكاتبة	علاقة مشاركة في القيام بالأدوار السلطوية تجاه الراوي والجمهور والمحكومين .
٢٧	هيفاء ←—— الجمهور والمحكومون	تقوم على التضليل والخداع وانعدام القيم الإنسانية النبيلة .
٢٨	عليوي (صاحب الازرار الذهبية - ذو الصلعة	علاقة سلبية تقوم على التآمر والتضليل والزيف ، وممارسة قهر السلطة للعلماء والمثقفين ، وينظر للراوي ظاهريا نظرة

م	مسار العلاقة من ← إلى	نمط العلاقة
	الشامخة) ← الراوي	اجلال وتوقير ، ولكن حقيقتها نظرة اذلال وتحقير .
٢٩	عليوي ← عفراء وهيفاء ومحمود حسن وسامي الإمام	علاقة مشاركة في تضليل الراوي والأبرياء والمحكومين والجمهور .
٣٠	عليوي ← عزام أبو الهور	علاقة صراع وتطفل وانتهازية حيث يحاول عليوي أن يتسلق على الآخرين لينال وظيفة " عزام أبو الهور " .
٣١	عليوي ← راسم عزت	علاقة مشاركة في الأدوار التي يقومون بها داخل السجن .
٣٢	عليوي ← فتاتا الآلة الكاتبة	علاقة مشاركة في الأدوار الوظيفية التي يقومون بها داخل السجن .
٣٣	عليوي ← الجمهور والمحكومون والنساء الثلاث	تقوم على القهر وانعدام الجوانب والقيم الإنسانية في معاملته لهم .
٣٤	راسم عزت ← الراوي	علاقة تقوم على الإجلال والإعجاب والتقدير لجهود الراوي ، تتحول إلى خداع عندما يؤمر بذلك في داخل المتاهة .
٣٥	راسم عزت ← عفراء وهيفاء وعليوي وعزام أبو الهور ومحمود حسن وسامي الإمام	علاقة تقوم على المشاركة في الأدوار التي يقومون بها تجاه المحكومين والجمهور والراوي ، وعلاقة راسم عزت بهم تقوم أيضا على الخوف والتوجس من ممارساتهم الحياتية في الواقع المعيش خاصة داخل المتاهة .
٣٦	راسم عزت ← المحكومون والنساء الثلاث	تقوم على الاشفاق والتعاطف دون أن يكون في استطاعته ما يقدمه لهم لأنه هو ذاته يشعر بالقهر السلطوي الذي يمارس عليه داخل السجن " المتاهة " .
٣٧	محمود حسن ← الراوي	تقوم على تضليل الراوي وتزييف اسمه ليساير رئيس المحفل في مزاعمه .

نمط العلاقة	مسار العلاقة من ←—— إلى	•
علاقة مشاركة في الأدوار التي يمارسونها ضد الراوي والجمهور والمحكومين من حيث الزيف والتضليل واحكام الحصار بالأبرياء داخل السجن " المتاهة " .	محمود حسن ←—— عفراء وهيفاء وسامي الإمام وعليوي	٣٨
علاقة مشاركة مع رئيس الحفل ضد الراوي ، حيث أيد رئيس الحفل في مزاعمه ، وضلل الراوي بغية مسايرة الزيف داخل المتاهة .	محمود حسن ←—— رئيس الحفل	٣٩
علاقة تقوم على تضليل الراوي وتزييف اسمه ليساير رئيس الحفل في أباطيله ، أي أنها علاقة تآمرية .	سامي الإمام ←—— الراوي	٤٠
علاقة مشاركة حيث يشارك سامي الإمام هذه الشخصيات في القيام بدور واحد وهو تضليل الأبرياء والراوي ، وجعلهم يمكثون أطول مدة ممكنة داخل الحصار .	سامي الإمام ←—— عفراء وهيفاء وعليوي وراسم عزت ومحمود حسن	٤١
علاقة تآمرية حيث يساير السلطويين في تضليل الراوي ومساندة رئيس الحفل .	سامي الإمام ←—— المحكومون والنساء الثلاث	٤٢
علاقة سلطوية حيث يتعاطف مع الراوي ظاهريا على أن الراوي يشعر بخداعه له وتآمره لكنه يعجز عن كشف دهائه لأنه يريد الخروج من المتاهة ولا يريد الاصطدام به .	رئيس المائدة ←—— الراوي	٤٣
علاقة مشاركة حيث يشاركهم تضليل الجمهور ومحاولة حصاره والتجسس عليه . وكل منهم يقوم بدوره المرسوم له من قبل رئيس المائدة دون أن يملك حق الرفض أو المناقشة .	رئيس المائدة ←—— عفراء وهيفاء وعليوي وعزام وراسم عزت	٤٤
علاقة سلطوية حيث لا يعني رئيس المائدة بهم وربما ليسوا في دائرة تفكيره طالما أنهم محاصرون داخل المتاهة .	رئيس المائدة ←—— الجمهور والمحكومون والنساء الثلاث	٤٥
علاقة وظيفية حيث تقومسان بدورهما الوظيفي في تدوين	فتاتا الآلة الكاتبة	٤٦

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
	——←الراوي	استمارة الراوي دون أن يكون لهما دور مباشر في التعامل معه.
٤٧	فتاتا الآلة الكاتبة ——← عفراء وهيفاء وعليوي	علاقة مشاركة في إطار العمل داخل المتاهة وفق ما يملى عليهم جميعا من أوامر من المسئول الكبير داخل المبنى .
٤٨	النساء الثلاث ——← الراوي	علاقة ود واشفاق وتعاطف معه في الضياع الذي يعيشه .
٤٩	النساء الثلاث ——← عليوي	علاقة خوف وتوجس من مماوساته وبطشه داخل السجن .
٥٠	الجمهور والمحكومون ——←الراوي	علاقة تقدير واندهاش وحيرة مما يحدث له على المنصة ، لأنهم عاجزون عن ادراك ما يحدث .
٥١	الجمهور والمحكومون ——← عفراء وهيفاء ورئيس الحفل ومحمود حسن وسامي الإمام وعليوي وعزام أبو الهور	علاقة توجس وخوف من الممارسات القمعية التي تمارسها هذه الشخصيات عليهم في داخل القاعة والمتاهة بل يشعرون بالضياع والعجز نتيجة القهر الواقع عليهم من قبل هذه الشخصيات .

* * * *

II- ويتضح تحفيز الأنماط التبادلية للتباديل والتوافيق للشخصيات في رواية " الصياد واليمام " في العديد من المواضع ، وأهم الشخصيات التي شكلت تحفيز التباديل والتوافيق هي : الصياد ، الأم ، الزوجة ، الابن ، الفتاة قمر ، الشرطي موسى ، عم الصياد ، الجبار ، العجوز ، شقيق العجوز ، رواد البار " كمال ، سلامة ، مصطفى "، زميل الصياد " مرعي أبو الذهب " ، الجرسون ، هند .

وتتضح الأنماط التبادلية للتباديل والتوافيق للشخصيات في الجدول التالي رقم (٦) :

جدول (٦)

تحفيز الأنماط التبادلية والتوافيق للشخصية في الصياد واليمام

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
١	الصياد ←—— الأب	علاقة الصياد بالأب تقوم على الاجلال والتقدير لمتاعب الأب العامل البسيط بالسكة الحديد ويتطلع إلى حياة أفضل عندما ينتقل إلى مدينة الأسكندرية .
٢	الصياد ←—— الأم	علاقة الصياد بأمه تقوم على الحب لها والعطف عليها والرثاء لحالها الذي وصلت إليه بعد موت أبيه والدفاع عنها ضد سيطرة العم .
٣	الصياد ←—— الزوجة	تقوم على الحب والتطلع لليوم الذي يتخلص فيه من الضياع ويعود إليها .
٤	الصياد ←—— قمر	تقوم على الحب والتطلع لاحتوائها ويحاول التقرب منها ويديم النظر إليها في كثير من الأوقات .
٥	الصياد ←—— الشرطي	تقوم على الاحترام والاستقلالية ولكن تقديره له تضاءل عندما علم بعلاقته بقمر ولم يفصح للصياد بها .
٦	الصياد ←—— العجوز	تقوم على الحب والثقة المتبادلة ومحاولة تقرب كلاهما للآخر واعتياد الصياد سماع حكايات العجوز كل يوم .
٧	الصياد ←—— مرعي أبو الدهب	تقوم على التقدير ومحاولة التعلم منه فنون الصيد وآلياته والحزن عليه عندما رحل ، ومحاولته البحث عنه طوال الرواية .
٨	الصياد ←—— الجرسون	تقوم على المنفعة المتبادلة وعزلة الصياد بعيداً عنه في أحد أركان البار .
٩	الصياد ←—— هند	تقوم على التسلية معه والمتعة الجسدية بها للخلاص من عناء الضياع والانتظار .

م	مسار العلاقة من ←―― إلى	نمط العلاقة
١٠	الصياد ←―― رواد البار	تبادل الأحاديث المزاحية تتحول إلى أحاديث ودية ثم صداقة مكانية يربطهم البار معا ولكن هذه العلاقة بترت باختفائهم .
١١	الصياد ←―― عمال السكة الحديد	تقوم على الشفقة لحالهم والتعاطف معهم ومحاولة التقرب منهم .
١٢	الصياد ←―― أم هند	علاقة هامشية تقوم على الرثاء لها من السقوط الذي وقعت فيه بعد هروب زوجها .
١٣	الأم ←―― الزوج " والد الصياد "	تقوم على الحب الأبدي ، حتى أنها من شدة حبها له أصيبت بحالة نفسية سيئة واتهمها العم بالجنون .
١٤	الأم ←―― الابن " الصياد "	تقوم على العطف والحنان والانتقال به لأسوان مع عمه بغية توفير حياة كريمة له ولكن مسعاها أخفق بتسلط عمه عليهما .
١٥	الزوجة ←―― الصياد	علاقة زوجة الصياد بزوجها الصياد تقوم على الاخلاص له والتطلع لعودته وعدم تأييدها له في خروجه الدائم إلى الصيد وهو مريض .
١٦	الزوجة ←―― طفلها	تقوم على الحب والشفقة والخوف الشديد عليه عندما خرج مع أبيه صياد اليمام ، وبعد موته ظلت حزينة عليه وعلى زوجها الذي لم يعد بعد .
١٧	قمر ←―― الصياد	تقوم على الحب والرغبة في الزواج منه .
١٨	قمر ←―― الشرطي	تقوم على عدم الارتياح له لكثرة تردده عليها ورفضها الزواج منه .
١٩	قمر ←―― العجوز	تقوم على الحيادية حيث لم تلتق به كثيراً وهو كذلك .
٢٠	قمر ←―― هند	علاقة حيادية خالية من التفاعل .
٢١	الشرطي ←―― الصياد	تقوم على الترقب والملاحظة ، فقد ظل الشرطي يرقب تحركات الصياد منذ خمسة عشر عاما دون أن يدري الصيادّ بذلك .

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
٢٢	الشرطي ←—— العجوز	تقوم على الترقب لتحركات العجوز وممارساته وأفعاله وهو جالس تحت الشجرة .
٢٣	الشرطي ←—— قمر	تقوم على التقرب منها وعرضه الزواج عليها عديد المرات .
٢٤	الشرطي ←—— أم هند	تقوم على الالتقاء بها مرات عديدة ويقضي معها معظم أوقاته منفرداً بها .
٢٥	العجوز ←—— الصياد	الشفقة لحاله ورصد حركات الصياد منذ سنوات عديدة دون أن يحدثه ولكن كانت لديه الرغبة في الحديث معه .
٢٦	العجوز ←—— قمر	علاقة حيادية لا تقوم على التفاعل أو التلاقي .
٢٧	العجوز ←—— هند	علاقة حيادية لا تقوم على التغلغل في نمط حياتها .
٢٨	العجوز ←—— أم هند	علاقة حيادية سماعية لم يلتق بها طوال الرواية .
٢٩	مرعي أبوالدهب ←—— الصياد	تقوم على النصح والارشاد للصياد وتعليمه طريقة الصيد والشفقة على حاله والتعاطف معه .
٣٠	مرعي أبوالدهب ←—— أم هند	تقوم علاقته بها على الهجر والرحيل الدائم لكنها تتطلع لليوم الذي يعود فيه إليها .
٣١	مرعي أبوالدهب ←—— هند	تقوم على العطف عليها مذ كانت صغيرة ويصحبها إلى كشك قمر . لكنه بعد الهجر ما عاد يسأل عنها برغم تطلعها لعودته .
٣٢	هند ←—— الصياد	تقوم على المتعة والتسلية وقضاء معظم الوقت معه .
٣٣	هند ←—— العجوز	تقوم على الحيادية وترقبه دون التفاعل معه .
٣٤	هند ←—— مرعي أبو الدهب	تقوم على الحب والتطلع لعودته لينتشلها وأمها من الضياع .
٣٥	هند ←—— الشرطي	تقوم على الضغينة والضيق لكثرة تردده على أمها التي تقضي معه الأوقات الطويلة منفردين .
٣٦	هند ←—— أم هند	تقوم على التعاطف مع حالة أمها بعد هجر أبيها لها .

نمط العلاقة	مسار العلاقة من ←—— إلى	م
تقوم على الحيادية من حيث تقديم المشروبات له والتعجب من حالة عزلته دون النقاش معه .	الجرسون ←—— الصياد	٣٧
تقوم على الحيادية من حيث تقديمه ما يحتاجونه من مشروبات أو غيرها دون وجود علاقة قوية بينهما بل هي علاقة عادية بين أي جرسون وزبائن البار .	الجرسون ←—— رواد البار	٣٨
تقوم على تعجبهم من عزلته في ركن البار دون الحديث مع أحد تتحول بعدها العلاقة إلى صداقة عادية ، ويحاولون خدمته في بحثهم عن زميله مرعي أبو الدهب .	رواد البار ←—— الصياد	٣٩
علاقة عادية شأن علاقة الزبائن بالجرسون في أي بار . ولا يوجد بينهما تفاعل في المواقف .	رواد البار ←—— الجرسون	٤٠
علاقة حيادية وهامشية حيث لم يحدث تلاقي بينهما .	أم هند ←—— الصياد	٤١
تتطلع لعودته التي طالت ، وبالرغم من الغياب الطويل إلا أنها تدرك أنه سيعود يوما ما .	أم هند ←—— مرعي	٤٢
تقوم على الشفقة والعطف بشأن عطف الأم بأبنتها ، ولكن هذه الشفقة لم تنقذها من الضياع بعد غياب الأب .	أم هند ←—— هند	٤٣
تقوم نظرة عمال السكة الحديد للأب " والد الصياد " على التعاطف معه والشفقة عليه لأنه يعاني مثلهم الفقر والتشرد والضياع .	عمال السكة الحديد ←—— الأب	٤٤
تقوم على الملاحظة والترقب دون التفاعل معه أو الاحتكاك به كثيراً .	عمال السكة الحديد ←—— الصياد	٤٥

أما التحفيز التبادلي والتوافقي للشخصية في رواية " المستنقعات الضوئية " فيتمثل في علاقة كل شخصية بالأخرى في الرواية ؛ لأن علاقة كل شخصية بالأخرى تمثل نمطا

تحفيزياً ويتغير نمط العلاقة بالتغير التبادلي أو التوافقي ، فإذا قلنا على سبيل المثال أن علاقة ما بين (س ، ص) فإن علاقة س مع ص قد تختلف عن علاقة ص مع س . وقد تتفق .

وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد التحفيز التبادلي في جدول (٧)يتم على النحو التالي :

جدول (٧)

التحفيز التبادلي والتوافقي في المستنقعات الضوئية

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
١	حميدة ←—— زوجته	علاقة حب في بادئ الأمر لأنها كانت تمثل له الحياة والحرية والوجود والشعور بالذات تحولت بعد سجنه بثلاثة أعوام إلى شعور بالضيق والحزن .
٢	حميدة ←—— صديقه	علاقة حميدة بصديقه علاقة توافقية فقد ساعده حميدة في ارتياد الحياة الفكرية والسياسية .
٣	حميدة ←—— عيسى	علاقة اشفاق متبادلة فحميدة يشفق على عيسى لأن السجن والسجان سيان في مجتمع يفتقر للحرية .
٤	حميدة ←—— عويس	علاقة احترام وشفقة لأنه يدرك ما هم فيه من حصار وقبد .
٥	حميدة ←—— المدير الشاعر	علاقة احترام لما في شخصية المدير الشاعر من موهبة أدبية وحس إنساني وتعاطف مع المثقفين والكتّاب .
٦	حميدة ←—— المدير الجديد للسجن	ينظر حميدة للمدير الجديد باحترام قهري ، أي أنه مضطر لإحترامه على أن حميدة يدرك أنه شخصية غير واعية ومتخلفة وأقداره ساقته لهذا السجن .
٧	المدير ←—— حميدة	علاقة مدير السجن الشاعر بحميدة علاقة تقدير واحترام لقلمه ومقالاته وثقافته الرفيعة الأمر الذي جعله يصادقه برغم أن حميدة يعد سجينا .

م	مسار العلاقة من ←—— إلى	نمط العلاقة
٨	المدير ←—— عيسى	علاقة رئيس بمرؤوسه تقوم على الأمر والتنفيذ والنهي شأن العلاقات الرسمية في محيط العمل السلطوي دون أن يكون لعيسى رأي أو مشورة .
٩	المدير ←—— عويس	علاقة رسمية تقوم على نمط الأمر والنهي والتنفيذ دون أن يكون لعويس حق الرأي أو المشورة لأنها علاقة سلطوية
١	المدير ←—— صديقه	علاقة ود قائمة على التكافؤ ، وكل منهما يود قتل الوقت مع الآخر نتيجة الإحساس بالضياع والعدمية ، والعلاقة بينهما علاقة توافق وتبادل في آن واحد فكل منهما يبادل الآخر نفس الاحساس كما أنهما متوافقان في النظرة إلى الواقع لاسيما واقع المقهورين في السجون .
١١	الزوجة ←—— حميدة	نظرة الزوجة إلى حميدة أثناء الخطوبة وفي سنوات الزواج الأولى قبل الدخول إلى السجن كانت نظرة اعجاب واكبار وحب متبادل بينهما وبعد سجنه تحولت إلى علاقة مضادة .
١٢	الزوجة ←—— صديق الزوج	علاقة سطحية أثناء زواجها من حميدة بعد سجنه تحولت إلى علاقة حب بصديق زوجها وتزوجته .
١٣	الصديق ←—— حميدة	نظرة نفعية وانتهازية ، فقد تقرب من حميدة حتى حصل على ما يريد وبعد سجنه تزوج زوجته برغم أنه كان أخلص صديق لحميدة .
١٤	الصديق ←—— الزوجة	علاقة هامشية أثناء زواج الزوجة من حميدة وبعد طلاقها منه تحولت إلى تعاطف وحب وتزوجها غير عابئ بعلاقته بصديقه .
١٥	عيسى ←—— حميدة	علاقة تعاطف مع قضية حميدة وتقدير لشخصه وبدافع عيسى عن حميدة في كثير من المواقف أمام مدير السجن

م	مسار العلاقة من ←— إلى	نمط العلاقة
١٦	عيسى ←— المساجين	علاقة عادية مثل علاقة السجان بالمسجونين تقوم على الأوامر والتنفيذ والطاعة .
١٧	عيسى ←— المدير	علاقة تقوم على طاعة المدير وتنفيذ أوامره دون أن تتجاوز هذه العلاقة إطار علاقة المرؤوس بالرئيس .
١٨	عيسى ←— عويس	علاقة تقوم على الطاعة أحيانا والتمرد والمشاجرة في الحين الآخر ولكن في أغلب الأحيان تقوم على نمط العلاقة التقليدية بين السجان ورئيس السجانين .
١٩	عويس ←— المدير	علاقة نمطية تقوم على طاعة المرؤوس عويس لرئيسه المدير دون أن يكون للأول حق الاعتراض على أوامر الثاني بل عليه التنفيذ دون مناقشة .
٢٠	عويس ←— عيسى	علاقة الرئيس بمرؤوسه ولكن يشوبها أحيانا بعض الخلاف والمشاجرات والشكوى .
٢١	عويس ←— حميدة	علاقة تقوم على احترام رئيس السجانين للسجين حميدة لما فيه من عقلانية راجحة واعتزاز بالذات وعدم قبوله الظلم حتى لو كان واقعا على الآخرين . ولأنه يملك سلاح الكلمة التي هي في بعض الأحيان تكون أقوى من السيف .
٢٢	عويس ←— المساجين	علاقة تقليدية شأن علاقة رئيس السجانين بالمساجين في كل زمان ومكان تقوم على الأوامر والنظرة الفوقية للمساجين .
٢٣	المدير الجديد ←— حميدة	علاقة تقوم على ازدراء المدير الجديد لحميدة وسخطه عليه واضطهاده له دون أن يصدر من حميدة ما يستحق هذا الاضطهاد من المدير الجديد . لكنها نظرة تجسد النظرة السلطوية القهرية للبسطاء والمثقفين .
٢٤	المدير الجديد ←— عويس	علاقة الرئيس السلطوي بمرؤوسيه تقوم على الأوامر دون وجود مساحة من الرأي أو المشورة .

نمط العلاقة	مسار العلاقة من ←── إلى	م
علاقة تقوم على الفوقية والأوامر والنواهي دون أن يكون للثاني حرية إبداء الرأي تجاه أي قضية من القضايا .	المدير الجديد ←── عيسى	٢٥
لا تختلف عن نظرته لحميدة حيث تقوم على القهر والسخط والازدراء من المساجين والأوامر والنواهي العمياء .	المدير الجديد ←── المساجين	٢٦

وهكذا نجد أن التحفيز التبادلي للشخصية قد وضح نمط العلاقة التبادلية والتوافقية بين الشخصيات الروائية بعضها البعض وشكل نمطا من أنماط التحفيز ، إذ أن علاقة كل شخصية بالأخرى سواء كانت العلاقة تبادلية أو توافقية كانت حافزاً من حوافز الرواية .

* * * *

١-٣ تحفيز الحدث :

يشكل تحفيز الحدث ملمحاً بارزاً في السياق الروائي الذي يعتمد على التتابع السببي، وهو التتابع الذي يكون فيه كل حدث جزئي حافزاً للتتابع اللاحق ، ومن ثم يكون كل حدث في نسيج الرواية حافزاً للحدث الذي يليه وهكذا حتى يتشكل الحدث الكلي للنص الروائي. ونجد تحفيز الحدث في العديد من الأبنية الروائية المختلفة ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - ويتضح تحفيز الحدث في رواية " الغرف الأخرى " من خلال الأحداث الجزئية المتتابعة التي يشكل كل حدث فيها حافزاً للحدث اللاحق له . وهي على النحو التالي :

١- وقوف الراوي والرجل صاحب المعطف الأسود في الساحة في انتظار وسيلة انتقال .
٢- انطلاق الأعيرة النارية ، وهروب العصافير من فوق أغصان الأشجار في الساحة .
٣- قدوم سيارة " شاحنة " تقل رجالاً ونساءً وشباباً وركوب صاحب المعطف الأسود الطويل فيها .

٤- ركوب الراوي مع الفتاة التي تدعى عفراء ، ووصولهما إلى البيت المعزول " المتاهة " أو لنقل السجن .

٥- دخول الراوي والفتاة البيت المعزول ، واستقبال صاحب الإزرار النحاسية " عليوي " لهما في المكتب وخروج الفتاة من المكتب ودخولها تارة أخرى في هيئة مغايرة لما كانت عليه أولاً .

٦- معانقة الراوي لفتاة عرف بعدها أنها هي نفس الفتاة التي رافقته في السيارة والمكتب .

٧- استقبال الراوي مكالمة هاتفية من صاحب المعطف الأسود " عزام أبو الهور " .

٨- اصطحاب الفتاة " عفراء " وعزام أبو الهور الراوي إلى قاعة الاحتفالات وجلوسهم على المنصة .

٩- اختلاف الراوي مع رئيس الحفل " عزام أبو الهور " عندما لفق اسما للراوي بدلاً من اسمه الحقيقي .

١٠- خلاف الراوي مع محمود حسن وسامي الإمام عندما تعاطفا مع رئيس الحفل وهاجما الراوي .

١١- دفاع هيفاء الساعي عن الراوي ورفضه دفاعها لأنها سايرت رئيس الحفل في تلفيقه اسما للراوي يغاير اسمه الحقيقي والاسم الملفق هو " نمر علوان " .

١٢- انصراف الراوي ورئيس الحفل وعفراء من الحفل وسخرية عفراء من رئيس الحفل واتهامها له بالبلاهة وعدم الذكاء .

١٣- ترك الراوي داخل حجرة مغلقة الأبواب وهو يفكر في أمر الجمهور والمساجين وفشله في فتح الباب ومشاهدته رجل في التليفزيون يحاضر الجمهور في المسرح .

١٤- حضور صاحب الازرار الذهبية " عليوي " وفتح الباب للراوي وأخبره بأنه مطلوب في الغرفة الزرقاء ، ويتوجه إليها معه .

١٥- تقمص عفراء صورة سعاد حبيبة الراوي ومعانقته لها دون أن يعلم بخداعها له إلا بعد انتهائه من احتوائها .

١٦- خروج عفراء من الغرفة وانغلاق الباب تارة أخرى على الراوي .

١٧- حضور عليوي وعزام أبو الهور وفتحهما الباب للراوي وتظاهرهما بالترحيب به .

١٨- مصارحة عزام للراوي بضرورة لجوئهم إلى التلفيق والتضليل والكذب في حالة عدم العثور على مصادر حقيقية .
١٩- إطفاء نور الغرفة وتخبط الراوي وعزام داخل الغرفة في الظلام بحثا عن الباب ، واعتراف عزام للراوي بهواجسه وخوفه من عليوي ، ثم استسلامه للنوم العميق .
٢٠- إضاءة الغرفة وتوجه الراوي إلى الغرفة البيضاء بعد قراءته الرسالة بينما عزام يغط في نومه ، ولقاء الراوي براسم عزت في هذه الغرفة وتبادلهما الحوار عن الضياع والإنسانية المعذبة في كتاب المعلوم والمجهول المنسوب للراوي .
٢١- مساعدة راسم عزت للراوي وإرشاده إلى ممر الخروج .
٢٢- لقاء الراوي بالنساء الثلاث ثم الرجال المحكومين ومشاركته لهم الانتظار على الدرج .
٢٣- حضور عليوي واصطحابه للراوي من الدرج إلى غرفة العشاء ، وملئه استمارة الخروج .
٢٤- إلقاء رئيس المائدة والراوي كلمتين في حفل العشاء .
٢٥- خروج عفراء مع الراوي بعد العشاء إلى غرفة الجلوس وإنهاء استمارة الخروج .
٢٦- حوار الراوي وعفراء حول حقيقة اسمه واستحضاره ليسرى المفتي وفقدانه التوازن النفسي .
٢٧- شجار الراوي مع هيفاء المفتي التي كانت تعد القهوة وتداخل الأسماء في وعيه وتوجهه مع هيفاء إلى غرفة العمليات .
٢٨- تقمص راسم عزت شخصية مريض يكون قرينا للراوي وانصراف الجميع من غرفة العمليات ما عدا هيفاء والراوي .
٢٩- علم الراوي بنبأ موت عزام أبو الهور بسكتة قلبية وحواره مع هيفاء حول تقمصها شخصية يسري المفتي .
٣٠- شروع الراوي في الرحيل بالطائرة وضياع هيفاء والطفلة .
٣١- في المطار اكتشف الراوي أن من ينتظره هو عليوي بزي خليجي .
٣٢- توجه عليوي إلى حفل عشاء أقامه جماعة من المفكرين في نادي الفكر بفندق الميريديان على شرف الراوي ، وصورة السيارة التي استقلها مع لمياء " عفراء " ماتزال تتداعى على وعيه

وهكذا تتداعى الأحداث وتتابع في سياق الرواية تتابعا تحفيزياً لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ، حيث نجد أن كل تتابع يعد تحفيزاً للحدث التالي له مباشرة .

. . . .

II- ويتضح تحفيز الحدث في رواية " الصياد واليمام " من خلال تتابع أحداث الرواية تتابعاً سببيا أو كيفيا أو تكراريا ، وتشكل في النهاية الحدث الكلي للرواية ، وقد تتابع تحفيز الحدث على النحو التالي :

١- وصف مدينة الاسكندرية وكيف أنها جاذبة لكل من يتوجه إليها .
٢- حلم الصياد وهو صغير بالانتقال مع أبيه وأمه إلى الاسكندرية للعيش فيها .
٣- وصف حالة الفقر والبؤس التي يعيشها الصياد ووالده ، حيث يعمل الوالد عسكري دورية في السكة الحديد .
٤- خروج الصياد للصيد وطلب الزوجة الذهاب معه لكنه يرفض اصطحابها معه .
٥- تسكع الصياد في شوارع الاسكندرية في الأيام الباردة ومشاهدته مناظر السقوط والعرى والتناقض ، حيث تجلس فتاة عارية محتضنة عمود النور ، وأربعة شبان يحتاطون أخرى عارية .
٦- تردد الصياد على البار والانزواء في أحد أركانه .
٧- لقاءاته المتكررة بقمر عند كشكها لشرب الشاي وتعلقه بها وحبها له ورغبتها في الزواج منه .
٨- استحضار الصياد لموت أبيه وسفره مع عمه وأمه إلى أسوان وتعذيب عمه لأمه وضربه لعمه وهربه إلى الاسكندرية وعمله بمكابس القطن .
٩- لقاء الشرطي به وتذكيره ببطولاته الخارقة وبطولات شخصية الجبار الأسطورية ، وتذكيره أيضاً بموت طفله غير أن الصياد لا يذكر شيئا من حديث الشرطي .
١٠- حديث الشرطي للصياد عن العجوز التي دهمها القطار ، وكانت تبيع الحلوى للعمال ، وعن متاعب الشرطة ثم اختفاء الشرطي وكشكه .
١١- استحضار الصياد شخصية زميله الذي علمه الصيد وسرده قصة موت أبيه وأمه ثم اختفاء زميله نهائيا .

١٢- حدث التهام الثعبان لعصفور صغير وخوف الصياد منه ، بينما العجوز كان بكوره في يده ، وقتل الصياد للثعبان في نهاية المطاف .

١٣- لقاء الصياد بالعجوز واضفاء بعد أسطوري على الشجرة التي يجلس تحتها وحديث العجوز عن موت طفله وهجر زوجته له .

١٤- استحضار الصياد صورة طفله الذي دهمه القطار وزوجته التي تحب تربية الحمام .

١٥- استحضار العجوز للمعارك الحربية القديمة واشتراك شقيقه في حروب فلسطين والقناة وبورسعيد ثم اختفى العجوز وشقيقه والشجرة .

١٦- محاولة الشرطي موسى الزواج من قمر لكنها ترفض .

١٧- لقاءات الصياد المتكررة مع الفتاة هند بينما أمها تلتقي بالشرطي ساعات طويلة .

١٨- لقاء الصياد برواد البار وضرب الزوارق الاسرائيلية لسفينة لبنانية وانقطاع الرفاق عن البار .

١٩- استحضار الصياد شخصية طفله وكلمات زوجته وابنه والشرطي واختفاء الصياد في نهاية الرواية .

وهكذا تتابع الأحداث بحيث يكون كل حافز تحفيزاً للحدث التالي له مباشرة .

* * * *

III- وَمَثَّلَ تتابع الحدث الروائي تحفيزاً سياقيا في رواية " المستنقعات الضوئية " ، حيث شكل تحفيزاً يقترن بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، وقد جاء التتابع الحدثي على النحو التالي :

١- دخول حميدة السجن ، وبدخوله شكل الكاتب القاعدة التأسيسية للتحفيز ، لأنه ترتب على هذا الحدث تتابع كل السياقات التحفيزية الأخرى فيقول في الصفحة الأولى في الرواية : " أهوى بالمعول على الأرض الصلبة ، أشغال شاقة كلهم أشغال شاقة ، إلا أنت أشغال شاقة مؤبدة " . ص ٩ . وعلى هذا التحفيز الحدثي تبنى التحفيزات الحدثية الأخرى .

٢- تردد زوجة حميدة عليه في السجن عقب سجنه لمدة عامين بصحبة صديقه ،

ومحاولتها مواصلة طريقه في نشر الكلمة الفاعلة ، مما جعل حميدة يشعر بالتفاؤل .

٣- طلب زوجة حميدة من زوجها الطلاق واصرارها عليه وزواجها بأخلص أصدقائه .

٤- شجار عيسى وعويس وتدخل حميدة لفض المشاجرة بينهما وإهانة حميدة لعويس رئيس السجانين ، وشكوى عويس للمدير من تجاوزات حميدة وإهانته له . وتصالحهما بعد ذلك .

٥- تفوق حميدة في لعبة الشطرنج ، ومصاحبة المدير له واعجابه به .

٦- استحضار حميدة أيام الخطوبة مع زوجته وتذكره لحظات مقتل الفتاة بيد أخويها .

٧- مرافقة حميدة للمدير في قضاء ليلة بالسينما خارج السجن وبعد شروع حميدة وتمكنه من الهرب عاد مرة أخرى ليضع القيود في يديه مرة أخرى .

٨- قدوم مدير جديد للسجن ويعامل حميدة معاملة قاسية بها كثير من الإزدراء والسخط .

* * * *

٢- التحفيز الفعلي للمتن الحكائي :

لا نعني بالتحفيز ذلك المعنى الذي أراده توماشفسكي من حيث كونه يتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزئ وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكى ، بحيث تكون كل جملة تتضمن في العمق حافزاً خاصاً بها " .

ولكننا نعني به الوحدات الصغرى الفاعلة سواء كانت قابلة للتجزئ أو غير قابلة له . لأن الحافز لا ينحصر في الجملة فحسب كما أن الجملة ليست وحدة صغرى غير قابلة للتجزئ، بل إن الجملة قابلة للتجزئ ، ولو خلت من التجزئ فلا يمكن أن تكون كلاما منطقيا أو جماليا - على حد تعبير " فلاديمير بروب " ، ومن ثم فإن التحفيز هو كل وحدة صغرى فاعلة في السياق الروائي ، سواء تشكلت هذه الوحدة من جملة أو عدة جمل أو موقف أو صورة أو لوحة روائية ، وتتباين فعاليتها ما بين الفعالية الأساسية أو الجوهرية أو المشتركة وحينئذ نطلق عليها " حوافز مركزية " أو أساسية أو مشتركة . والفعالية الثانوية أو الحرة وحينئذ نطلق عليها " حوافز فرعية أو ثانوية أو حرة " .

وعليه فإن دراستنا للتحفيز الفعلي تنقسم إلى قسمين :
أحدهما : التحفيز الفعلي المركزي .
ثانيهما : التحفيز الفعلي الفرعي .

* * * *

٢-١- التحفيز الفعلي المركزي :

وهو التحفيز الذي يشكل ملمحاً بارزاً في النص الروائي ، ويكون مشتركاً في كل سياقات الرواية وأحداثها ، أي يكون أساسيا ومركزياً بالنسبة للمتن الحكائي . ويتضح هذا التحفيز المركزي في كل النصوص الروائية ، ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - في رواية " الغرف الأخرى " يتضح التحفيز الفعلي المركزي في عديد من مشاهد الرواية ومنها :

١ - المواقف التي اقترنت بالفتاة " عفراء " طوال الرواية ومنها قدومها بالشاحنة إلى الساحة ، وقد كان هذا القدوم حافزاً لكل الأحداث التي تتابعت بعد ذلك مثل قدومها بسيارة خاصة واصطحابها الراوي معها .
٢ - دخول الراوي البيت المعزول أو المتاهة أو السجن ، حيث شكل هذا الفعل تحفيزاً جوهرياً بنى عليه المتن الحكائي في الرواية .
٣ - اصطحاب عفراء للراوي وعزام إلى قاعة الحفل لإلقاء محاضرة على الجمهور يقول الراوي : " وما كدت أعود إلى مكاني حتى جاء الرجل ذو الصلعة الشامخة والزي الذي تلتمع فيه الأزرار كالذهب ، وتقدم مني هذه المرة باحترام شديد ، وقال وهو ينحني قليلا " هل جنابك حاضر ؟ الكل في انتظارك " . ص ٢٨ . ويشكل هذا اللقاء حافزاً أساسيا لأنه شكل المواقف الخلافية بين الراوي وعزام ، " صاحب الازرار الذهبية " وعفراء والجمهور . وهذا الخلاف كان نقطة الارتكاز المحورية التي بنيت عليها أحداث الرواية .

٤- تعد المحاضرة التي ألقاها الراوي حافزاً أساسياً أيضاً لأنها كشفت أسلوب التآمر والتضليل والكذب الذي تلجأ إليه السلطة لخداع الجمهور .

٥- ضجر الجمهور وضيقه بما يحدث في القاعة وقلقه المتزايد نتيجة ادراكه لما يحاك له من تآمر وتلفيق .

٦- الرسالة التي أعطاها عليوي للراوي داخل الغرفة وكانت حافزاً لانتقاله إلى موضع آخر في داخل المبنى ويغادر الغرفة الزرقاء ، يقول نص الرسالة : " نحن الموقعين أدناه نعلمك أننا في انتظارك بفارغ الصبر ، لا تصدق كل ما تسمعه أو تراه في الغرفة الزرقاء . وأسرع بالمجئ . . أسرع " . ص ٦٠ .

وكانت هذه الرسالة حافزاً لانتقاله للغرفة البيضاء ، ثم انتقاله بعدها إلى مكان الخروج للانتظار عند المحكومين وانتهى به الأمر للوصول إلى غرفة المائدة حيث الجميع في انتظاره . فالرسالة كانت حافزاً لكل هذه الأحداث التي مر بها الراوي بداية من خروجه من الغرفة المظلمة وحتى وصوله إلى غرفة المائدة .

٧- كتاب " المعلوم والمجهول " المنسوب إلى الراوي المدعو بالدكتور نمر علوان ، فقد كان هذا الكتاب حافزاً لأفكار الطبيب راسم عزت ولانعكاس نمط العلاقة بين السلطة والمجتمع من ناحية ، وبين الذات وذاتها من ناحية ثانية وبينها وبين الأنا الجماعية من ناحية ثالثة . كما أن هذا الكتاب يعد حافزاً للأفكار التي تلفقها السلطة وتنسبها لنمر علوان . وقد شكل حافزاً جوهريا في معظم أحداث الرواية .

٨- استمارة الخروج كانت حافزاً لخروج الراوي من البيت المعزول أو المتاهة أو السجن ، يقول : " تناول عليوي استمارة ودفعها إليّ وقال : " أعندك قلم ؟ أملأها بسرعة ، من فضلك " أخذتها ونشرتها على العارضة ، وأخرجت قلمي وقرأت " . ص ٧٨ .

وعندما تلكأ الراوي في التوقيع اختطف عليوي الورقة منه وملأها ووقع بدلاً منه وأعطاها للفتاة الجالسة خلف الحاجز الزجاجي وأخذ نسخة منها واصطحب الراوي إلى حفل العشاء . وطلب منه أن يحتفظ بنسخة هذه الاستمارة لأنه قد يحتاج إليها عند الخروج .

٩- كلمة رئيس المائدة أثناء حفل العشاء ، كانت حافزاً لتجسيد المتاهة الأسطورية التي عاشها الراوي داخل هذا المبنى المعزول ، يقول : " أيها السادة لو أتيح لكم أن

تتحدثوا إلى ضيفنا الكريم كما أتيح لي أنا هذا المساء ، لاندهشتم لكلامه حقا أتدرون ماذا قال لي الدكتور نمر علوان قبل دقائق ؟ قال إنه حين ينظر إلى نفسه اليوم ، يجد أنه أشبه برجل دخل المتاهة عن خطأ ، وكما يلتقي ابنه ملك على مدخلها (كما فعل بطل الأسطورة اليونانية) تعطيه خيطا يستمر بمده ، ليعرف بعد أن يتوغل فيها كيف يعود ويخرج منها إلى الهواء الطلق . وإذا لقي المينوتور في نهاية المتاهة ، فلن يعرف ما الذي بالضبط سيفعل به ، لأنه نسي أن يأتي بسلاحه معه ، فماذا نقول نحن إذن ، نحن الذين يزج بنا في المتاهة زجا كل يوم والمينوتور ينتظرنا ليلتهمنا واحداً واحدا ، غداء وعشاء له ، ولم نزود بمثل ذلك السلاح القاطع الذي وهبته الطبيعة لنمر علوان ، سلاح العقل النير الذي لا يصمد وحش أمامه ؟ " ص ٨٥.

وهذه الكلمة تعد حافزاً جوهريا للأفكار التي يطرحها الروائي في الرواية ، وتكشف نمط التلفيق الذي ألفته السلطة في الواقع المعيش .

١٠- كلمة الراوي في حفل العشاء تعد حافزاً لتعرية سلبيات الواقع المعيش ، ورفض القهر والحصار الذي تمارسه السلطة على البسطاء والمحكومين ، وكذلك رفض الهزيمة والضياع .

وهناك حوافز مركزية عديدة لكننا وقفنا عند أهمها على سبيل التمثيل لا الحصر .

* * * *

II- أما التحفيز المركزي في رواية " الصياد واليمام " فإنه يشكل ملمحاً بارزاً فيها وقد اتضح في كثير من مشاهد الرواية منها :

١- موت الأب حيث شكل نقطة محورية في تغيير نمط حياة علي الصياد ، فبدلا من أن كان يواصل دراسته اضطر للانتقال مع أمه إلى أسوان في ضيافة عمه ، مما دفعه إلى ضرب عمه عندما عذب أمه ، أي أن موت الأب هو الذي أدى إلى التحفيز الأساسي لهذه التغييرات التي طرأت على متن الرواية ومبناها .

٢- اختفاء قمر شكل تحفيزاً أساسياً في الرواية . لأنه عليه قامت بعض أحداث الرواية وجعل الجميع يتطلع إليها ويبحث عنها . يقول : " واليوم ابتلعت الأرض الكشك

وقمر . أو طارا معا ، أما زالت الأرض سحراً والفضاء خبالا ؟ ما معنى مضي السنين إذن ؟ أم لعله لم يعد يرى جيداً ؟ إن الذي يرى العصافير لا يعمى عن كشك راسخ وامرأة مثل قمر " . ص ٢٣ . ومن ثم يشكل اختفاء قمر صدمة للصياد يعجز عن تفسيرها .

٣- ونستطيع القول إن اختفاء الشخصيات شكل تحفيزاً أساسياً في الرواية ، حتى أن الصياد أصبح يخشى التعرف على بعض الشخصيات خشية أن يصاب باختفائهم . فقد اختفت قمر واختفى الشرطي . ويختفي زميله الذي علمه الصيد . ويختفي شقيق العجوز الذي اشترك في عدة حروب منها حرب فلسطين ، وحرب القناة ، وحرب بورسعيد ولذلك يقول العجوز للصياد محدث إياه عن شقيقه : " قامت يا ولدي حربان بعد ذلك لابد أنه لو ظل حيا لاشترك في إحداها أو فيهما . كان أبي يقول إنه لن ينته إلا أن يقتل " . ص ٦٥ ، واختفاء رواد البار ، واختفاء طفله ، واختفاء أمه وكل من عرفهم الصياد اختفوا ، حتى أنه يخشى أن يسأل عن أي شخصية يعرفها فيصدم باختفائها يقول محدثا نفسه : " ماذا يجرى ؟ تتحطم السفينة فوق الماء وسلامة فوق الأرض ولا يعود ، بينما يعود كل من كان بالسفينة وقت الضرب ، وكمال يقتل إيطاليا في نابولي ؟ يحدث كل هذا لأنه سأل عن رجل تاه أو اختفى لماذا لم يظل صامتاً في البار ؟ " ص٧٧ . ويختفي العجوز أيضا . ومن ثم نستطيع القول إن عبارات الاختفاء شكلت تحفيزاً أساسياً في متن الرواية .

٤- حكايات العجوز والشرطي وهند للصياد شكلت تحفيزاً أساسياً لأنها كشفت الجوانب المبهمة في متن الرواية من ناحية ، وبنى عليها أحداث الشخصيات ومواقفها من ناحية ثانية . لاسيما حكايات العجوز عن الحرب العالمية الثانية والعلمين ، وحرب فلسطين ، والقناة ، وبورسعيد ، وحكايات الشرطي حول الجوانب المخفية في حياة الصياد ، وحكايات هند حول الجوانب المخفية في حياتها وأمها وقمر والعجوز والشرطي . وتشكل مثل هذه المواقف والرؤى تحفيزاً جوهرياً في متن الرواية ومبناها .

* * * *

III- أما التحفيز الأساسي في رواية " المستنقعات الضوئية " فقد اتضح في بعض المشاهد منها :

١- طلب الزوجة الطلاق من زوجها حيث شكل هذا الأمر ركيزة أساسية في بناء الرواية وفي وعي حميدة لاسيما كلماتها التي تتداعى عليه : " هي تطلب الاذن منك بالطلاق " ص ١٠ .

٢- تداعي مشهد الفتاة القتيلة على الراوي طوال الرواية شكل تحفيزاً أساسياً فقد تكرر هذه التداعيات في صفحات (١٢ - ١٨ - ١٩ - ٢٦ - ٦٢ - ٦٣ - ٧٦) .

٣- تمكن حميدة من الهروب وعودته مرة أخرى بمحض إرادته .

٤- تداعيات صورة زوجته عليه كلما تطلع إلى الحرية .

٢-٢- التحفيز الفعلي الفرعي :

ونعني به الوحدات الصغرى ذات الفعالية الثانوية أو الحرة أو الفرعية ، التي يمكن تجاوزها في السياق الروائي دون أن يحدث خلل في المتن أو المبنى الحكائي .

وقد شكل هذا النمط التحفيزي ملمحاً بارزاً في الرواية العربية ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر :

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " نجد التحفيز الفرعي في العديد من المشاهد منها :

١- سماع الراوي لهدير سيارة كان حافزاً لقدوم الشاحنة التي تقل أعداداً كبيرة من النساء والرجال والفتيات والشباب يقول : " سمعت من بعيد هدير سيارة قادمة من اليمين فاتجه بصري نحو الطريق الذي توقعت أن تبرز السيارة فيه ، وخمنت من ضخامة الصوت أنها ستكون شاحنة كبيرة ، وإذا بالفعل شاحنة تدخل الميدان " . ص٨ .

فصوت هدير السيارة يعد حافزاً جزئيا أو فرعياً أو ثانوياً لقدوم السيارة ، على أن السيارة كانت قادمة سواء سمع الراوي هديرها أو لم يسمعه . ومن ثم كان الحافز في هذا الموضع ثانويا .

٢ بطء سير الشاحنة وتوقفها بعد ذلك على مقربة من الراوي يعد حافزاً لركوب الراوي والرجل صاحب المعطف الأسود الطويل الشاحنة ، غير أن هذا الحافز جزئي لذلك استقل الشاحنة صاحب المعطف بينما الراوي لم يستقلها . أي أن توقف الشاحنة كان حافزاً لركوب الرجل صاحب المعطف بينما لم يكن حافزاً للراوي .

٣- ملابس الفتاة كانت حافزاً لتحقق الراوي منها ، ومن ثم نجد الجملة التي يطلب الراوي من الفتاة أن ترفع تنورتها تشكل حافزاً فرعيا أو حراً يقول : " خطر لي خاطر جرئ فقلت : اسمعي لو سمحت لي أن أرفع تنورتك هذه ؟

- وأنا أسوق ؟
- لأتأكد من شيء واحد .
- هو
- إذا كنت تلبسين شيئا تحتها .... أريد أن أتأكد إن كنت أنت الفتاة التي رأيتها في الشاحنة ، هذا كل ما هناك " . ص ١٣ .

٤- الشاحنة نفسها كانت حافزاً لنقل ركابها من النساء والرجال والفتيات والشباب إلى البيت المعزول أو لنقل المتاهة أو السجن ، وكذلك السيارة التي كانت تستقلها عفراء كانت حافزاً لنقل الراوي عادل الطيبي أو غر علوان أو فارس الصقار إلى المتاهة . فالشاحنة والسيارة حافزان حران أو ثانويان في المتن الحكائي .

٥- جلوس الفتاة بجوار الراوي وملابسها التي ترتديها كانت حافزاً لتقبيل الراوي لها ومعانقته إياها ، أما جلوس الشمطاء الجالسة وراء المكتب الفخم فكانت حافزاً لامتناعهما عن التقبيل والعناق . يقول : " أشارت إليّ الشمطاء الجالسة وراء المكتب الفخم ، واقتربت مني حتى التصقت بي ، ثم رفعت كفيها وأخذت وجهي بينهما ، وسحبتني إليها في قبلة حارة طويلة لم أمانع ، وما كادت ترفع شفتيها عن شفتي حتى عدت وأطبقت شفتاي على فمها ، امتص شفتيها بنهم ، وأمتص الرحيق من لسانها وأصابعها تنغرس في شعري يعبث به ، وفجأة ابتعدت عني بما يشبه الفزع ونظرنا كلانا إلى ضاحية المكتب الفخم " . ص ٢٥ .

٦- نهوض محمود حسن وسامي الإمام من مقعديهما في أول القاعة ومنتصفها كان حافزاً لمهاجمتهما الراوي " الخطيب المحاضر " لأنه لم يلتزم بما اجتمعوا من أجله ، وقاطع

رئيس الحفل ، ولم يأبه الراوي بمقاطعتهما له لأنهما جزء من منظومة الخطة التآمرية التي تضعها السلطة داخل المتاهة أو السجن .

٧- إطفاء الإضاءة أثناء شروع الراوي في قراءتها بعد أخذها من عليوي يعد حافزاً حراً لعدم قراءة الراوي هذه الرسالة ولكي لا يتمكن من قراءتها يقول الراوي : " سحقت رأس السيكار في المنفضة والتقطت الرسالة ولكن ما كدت أفض غلافها حتى انطفأت الأضواء كلها - حتى الضوء الأحمر الخافت الذي كان قد أعانني في أثناء مغازلتي الفاشلة لعفراء ، فصحت ، إذ هجست بأن المسألة مرتبة ومقصودة : أستاذ ، أنت أطفأت الأضواء ، لأنك لا تريد أن أقرأ الرسالة " . ص ٥٥ .

٨- المصباح اليدوي الذي تركته عفراء في غرفة الراوي يعد حافزاً حراً ليضئ الراوي به الغرفة عندما اطفئ ضوءها ، ولذلك حاول الراوي البحث عن المصباح ليستخدمه في اضاءة الغرفة حتى عادت الأضواء إلى الغرفة .

٩- جلوس الرجال والنساء على الدرج يعد حافزاً حراً لتطلع هؤلاء إلى الخروج من الحصار أو المتاهة أو السجن .

وهكذا نجد أن الحافز الحر يشكل ملمحاً بارزاً في سياق المتن الحكائي والمبنى الحكائي في الرواية .

* * * *

II- أما التحفيز الفرعي أو الحر في رواية " الصياد واليمام " فيتضح في بعض مشاهد الرواية منها :

١- وصف شوارع الاسكندرية ليلاً عندما يتجول فيها الصيادُ على الأوصفة والطرقات وكذلك وصفه للرصيف ومحطة السكة الحديد يقول : " نظراته الفاحصة للسقف المغطى لنصف الرصيف البناء المرتفع عن الأرض بين القضبان ، العريض عشرين متراً الطويل ألف متر . بلاطه أسود مربع واسع . . . . ألواح الصاج التي يتكون منها كبيرة ومتعرجة . ثقوب كثيرة تتخللها . في الصيف تنفذ منها الأشعة فتفرش الرصيف ببقع شوهاء من الضوء " . ص ١٠ - ١١ .

وهكذا يسترسل الراوي في وصف المكان، ومثل هذا الوصف يشكل تحفيزاً حراً.

٢- نصيحة العمال لبعضهم البعض عن تحمل مشقة العمل في السكة الحديد يقول : " من نوادر العمل في السكة الحديد أن أول عامل قال للذي بعده : إن العمر طويل ، والسكة الحديد لن تنتهي لذلك نخصص كتفا واحداً للحمل عليها نصف العمر ، والأخرى للنصف الثاني . ومشينا جميعا على النصيحة " . ص ٢٥ .

٣- وصفه للطيور والميادين في الأسكندرية حيث يصف ميدان المحطة وحي الكرنتينة والطرق غير المرصوفة والمنازل المتباعدة وسيارات النقل التي تثير الغبار ، والعصافير التي تقف على أسلاك الكهرباء الهوائية ، والبيوت المزدحمة ، والأطفال الذين يقذفون الطيور بالحجارة ، ومثل هذه المشاهد الوصفية تتكرر كثيراً في الرواية ومن الممكن استخدام هذه الحوافز الحرة في أكثر من موضع في الرواية .

٤- اصطدام القطار بسيارة نقل ، فقد جاءت هذه الوحدة الصغرى عارضة في سياق الرواية يقول عن زميله " في ذات اليوم بالذات وقعت حادثة . اصطدمت سيارة نقل بقطار . وفيه بالذات كان القطار عسكريا ، وجاء في خطاب الفصل من العمل "اهمال ترتب عليه تأخير قطار على درجة عالية من الأهمية ، وضحك زميله وقال - سألت هل هناك حرب ولا أدري فقالوا في اليمن ، وضحك أكثر قائلا : لم أكن أفكر أن قطاراً يمر في البقعة التي أجلس فيها يمكن أن يؤثر في حرب تجرى في اليمن " . ص٤٥ .

وهكذا نجد أن حادث الاصطدام بالسيارة جاء عارضا في السياق ولكن ترتب عليه فصل زميله من العمل . فهذا الحافز الفرعي جاء تحفيزاً لحافز مركزي . لأن هذا الفصل من العمل ترتب عليه كل المآسي التي وقعت لزميله والضياع الذي عاشه .

٥- التهام الثعبان لعصفور صغير ومحاولات الصياد قتله شكل تحفيزاً حراً .

٦- تعطير زوجة الصياد بعطر زهيد في سعره وقيمته ، وعندما أفصح لها عن ذلك أجهشت بالبكاء في الحمام .

٧- موت ابن الرجل العجوز جاء عارضا دون أن يشكل تحفيزاً جوهريا في النص ، على الرغم من أنه كان صياد يمام أيضاً .

* * * *

III- وفي رواية " المستنقعات الضوئية " يتضح التحفيز الفرعي في بعض مواضع الرواية منها :

١- الصديق الذي تزوج زوجة صديقه حميدة .
٢- تفوق حميدة في لعبة الشطرنج شكل تحفيزاً فرعيا من حيث إثبات مقدرة حميدة على لعبة الشطرنج عندما ينبه المدير بأن زميله سيهزمه يقول " سيدي صديقك سيقضي على الملك بعد حركتين فقط إن لم تحرك هذه القلعة " . ص ٣٦ .
٣- شجار حميدة ورئيس السجانين عندما تدخل بين السجان ورئيسه لفض مشاجرة بينهما .
٤- ارسال رئيس السجانين رسالة إلى ابنه في الجبهة وهو يشكو لحميدة المآسي التي يلاقيها ابنه يقول له سبع سنوات من الزمالة . عندما أرسل ابنه إلى الجبهة كان يشكو همومه إليّ :
 - حميدة .. أريد أن تكتب لي رسالة لابني " . ص ٢٨ .
٥- فيلم زوربا والحوار الذي دار بين المدير وحميدة حول هذا الفيلم .

وكل هذه المواضع تشكل تحفيزاً حراً في المتن الحكائي والمبنى الحكائي .

٣- تحفيز الطبيعة أو الخاصية :

يعني هذا الحافز بطبيعة العمل الروائي وخاصيته من حيث التأليف والواقع والبعد الجمالي - حيث يشكل كل بعد من هذه الأبعاد تحفيزاً في المتن الحكائي . ومن ثم ينقسم تحفيز الطبيعة أو الخاصية إلى ثلاثة أقسام هي :

١- التحفيز التأليفي .
٢- التحفيز الواقعي .
٣- التحفيز الجمالي .

* * * *

٢-١ التحفيز التأليفي Compositionnelle ،

شكل التحفيز التأليفي ملمحاً جوهريا في سياق المتن الحكائي وينقسم التحفيز التأليفي إلى ثلاثة مستويات هي :

أ - التحفيز التأليفي للمؤثثات .

ب - التحفيز التأليفي للوصف .

ج - التحفيز التأليفي للتزييف الفني .

* * * *

٢-١- أ - التحفيز التأليفي للمؤثثات ،

ويعني به استخدام الروائي للمؤثثات المختلفة في المتن الحكائي مثل أثاث الحجرات والمكاتب والديار والأماكن المختلفة ، إذ يجب أن تشكل هذه المؤثثات تحفيزاً في السياق ولا يكون وروده‍ا اعتباطيا أو عشوائيا .

I - وفي رواية الغرف الأخرى نجد تحفيز المؤثثات في العديد من مشاهد الرواية ومنها :

١- وصف الراوي لأثاث الغرف في أكثر من موضع في الرواية يقول في وصفه لغرفة مكتب صاحب الازرار النحاسية " كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة فارغة فيما عدا كرسين أو ثلاثة ، دلفنا منها إلى باب جانبي ، بمحاذاته مرآة طويلة أنيقة قصت على شكل شجرة ، رأيت خيالي فيها ، فقلت : غريب هل هذا أنا ؟ ولو لم ألمح فيها الفتاة التي معي تماما كما هي لأقسمت أنني ضحية خدعة بصرية . خيل إليّ فيها أن لي شارباً كثا أسود ، وأن شعر سالفي وشعر رأسي قد خالطه البياض ، وعندما مرقنا من الباب تحسست ما فوق شفتي العليا لأتأكد من أن لا شارب لي ، ولكنني لم أستطع معرفة ما إذا كان شعر رأسي الأسود قد أصابه الشيب دون أن أدري ". ص ٢٣ .

فنجد في هذا النص استخدام الروائي لبعض المؤثثات مثل الكراسي والمرآة .

فوجود الكرسيين أو الثلاثة يشكل حافزاً لجلوس صاحب الازرار النحاسية ورفيقته وانضم إليهما الراوي " نمر علوان " ، كذلك شكل وجود المرآة حافزاً قويا لانعكاس صورة الراوي عليها وادراكه لحقيقة ذاته الضائعة ، والتي أصابها التغيير دون أن يدري .

٢- وصف الراوي لأثاث قاعة المسرح يشكل حافزاً تأليفيا أيضا فقد سرد أهم الأثاث الموجود في القاعة مثل وجود منضدة وخلفها ثلاثة كراسي وعلى المنضدة ميكرفون ويكون هذا حافزاً لجلوس الراوي ورئيس الحفل وعفراء على الكراسي والميكروفون حافزاً لإلقاء المحاضرة وإدارة الحوار مع الجمهور .

٣- وصف الراوي لأثاث الغرفة الزرقاء شكل حافزاً تأليفيا أيضا يقول : " لأجد نفسي في غرفة زرقاء الجدران ، زرقاء السقف ، زرقاء الستائر ، وقد أضيئت بمصباح على منضدة كبيرة ومصباحين آخرين قائمين كل في ركن ، يلقيان الضوء على الأرض . وقد نبهني ذلك إلى السجاد الكاشان الذي إزدانت به أرض الغرفة ، وكانت كبيرة بعض الشيء على قلة أثاثها " . ص ٤٤

ويتضح أن استخدام اللون الأزرق للستائر والجدران والسقف كان حافزاً لعدم رؤية الراوي للأشياء داخلها أو خارجها . وحافزاً أيضاً للتهيئات التي تتراءى له لاسيما محبوبته سعاد . أي أن عفراء استطاعت أن تضع هذا الأثاث في الغرفة ليكون حافزاً لحبك تنكرها في صورة سعاد دون أن يكتشفها الراوي " نمر علوان " .

٤- وصف الراوي لأثاث غرفة عيادة الطبيب راسم عزت يعد حافزاً تأليفيا أيضا حيث تشكل كل قطع الأثاث الموجودة داخل الغرفة حافزاً تأليفيا له وظيفة في سياق المتن الروائي يقول : " دخلت إلى غرفة أخرى أشبه ما تكون بغرفة انتظار في عيادة طبيب، فعلى امتداد الجدران الأربعة الشديدة البياض مصاطب منتظمة لجلوس المراجعين الذين لم يكن هناك منهم أحد في تلك اللحظة ، وقد علقت على الجدران صور مطبوعة بالألوان لأمهات ورديات الخدود يرضعن أطفالهن ولقطط سيامية سمينة ازدانت أعناقها بالأشرطة البنفسجية ، مما أكد لي انطباعي بأنها غرفة لانتظار المرضى . . غرفة أخرى بيضاء الجدران ولكن خالية من كل أثاث فيما عدا كرسيا واحدا جلس عليه شاب وسيم ، يرتدي مريولا أبيض وفي يده كتاب يقرأ فيه لعله

الطبيب أو المرض " . ص ٦١

وهنا نجد أن أثاث الغرفة يعد حافزاً لجعلها غرفة انتظار مرضى في عيادة طبيب، والكرسي يعد حافزاً لجلوس الطبيب عليه ، والكتاب في يد الشاب الوسيم يعد حافزاً لكتاب " المعلوم والمجهول " المنسوب للراوي نمر علوان والذي دار بين الراوي والطبيب حوار طويل حول أفكاره وقضاياه .

٥- وصف الراوي لأثاث غرفة الأرشيف وحفظ الوثائق وتخزين الملفات يعد تحفيزاً تأليفياً أيضا بقول : " وجر درجاً كبيراً مليئا بالأضابير ولكنه كان مليئا أيضا بأشياء أخرى لم يتوقعها عليوي ، إذ انطلقت من بين الأوراق صراصير سمينة من أحجام مختلفة ، ورأيت على الأقل عقربين سوداوين ضخمين يخرجان من جانب الدرج ، وزحفت عدة عظايا إلى الخارج كأنها تريد استنشاق الهواء - مما جعلني فزعاً أقفز عن رصيف الحركة ، وقد لمحت لحظتئذ بضع حبات صفراء صغيرة ترفع رؤوسها من بين الأضابير وتتمايل بها . فوجئ عليوي وارتبك ، وألقى بالورقة التي كانت طيلة الوقت في يده إلى باطن الدرج ، وأغلقه بدفعة قوية دوى صوتها في قبو الأرشيف كانفجار قنبلة" . ص٨٠ - ٨١ .

فالدرج الكبير يعد تحفيزاً لحفظ الأوراق والملفات وفيها الورقة التي تم فيها تسجيل بيانات الراوي " نمر علوان " ، أما الحشرات والصراصير والأضابير فقد جاءت حافزاً لأهمال السلطة لملفات وأوراق البسطاء والمحاصرين داخل السجن ، وحافزاً أيضا لكشف خواء الشخصية السلطوية مثل عليوي الذي انتابه الفزع من وجود صرصار داخل الدرج بينما يمارس قهره السلطوي للأبرياء والبسطاء والمفكرين داخل السجن .

وهكذا نجد أن تحفيز المؤثثات شكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية بحيث أن الروائي لم يستخدم مؤثثا من المؤثثات إلا كان حافزاً تأليفيا لحدث ما في المتن الروائي . ونستطيع القول إن علاقة الحافز التأليفي للمؤثثات بالحدث الذي ينجم عن هذا الحافز علاقة سببية حيث يكون الحافز سببا للحدث الذي ينتج عنه .

• • • •

II- ونجد التحفيز التأليفي للمؤثثات في رواية " الصياد واليمام " في مواضع متفرقة وقليلة في الرواية مثل وصف المحتويات داخل الكشك أو وصف المؤثثات داخل " سكن المصلحة " ويعني به سكن السكة الحديد المخصص للعمال البسطاء ، أو مؤثثات البار الذي كان يرتاده الصياد . أو كشك الشرطي . يقول في وصفه مؤثثات البار". لاحظ أنه بعد دخوله لم يدخل البار أحد ، لاحظ ذلك فيما بعد وحتى اليوم . كان الجالسون متبتلين حول الزجاجات القاتمة وأطباق الترمس والخس والجبن وقطع الخبز ، وتحت سحائب دخان السجائر الأبيض والأزرق التي لا تلتصق بالسقف الملون ، ولا ترتاح على المناضد " . ص ١٥ .

وهكذا نجد أن وصفه لأثاث البار بشكل تحفيزاً تأليفيا في المتن والمبنى الروائي .

III- ونجد التحفيز التأليفي أيضا في رواية " المستنقعات الضوئية " في بعض المواضع على الرغم من ضآلة هذا التحفيز التأثيثي أيضا في هذه الرواية . وقد يرجع هذا إلى عناية السارد بالتتابع الحدثي أكثر من العناية بجزئيات المكان ودقائقه . وهذا ما نلاحظه في هذه الرواية أو في رواية " الصياد واليمام " . برغم أنه شكل ملمحاً بارزاً في " الغرف الأخرى " لأن عناية السارد بالمكان نفسه شكلت بؤرة اهتمامه .

وفي هذه الرواية نجد التحفيز التأثيثي في بعض المواضع ومنها وصفه للرواق يقول : "الرواق الطويل ، النور الباهت الذي ترسله المصابيح القذرة المعلقة في السقف لا يكاد يبدد وحشة الظلام ، ولا يرسم مستنقعات ضوئية على الأرض " . ص ٥٣ .

كما نجد تحفيزاً تأثيثيا آخر في وصفه للسجن أو غرفة المدير أو دار السينما . غير أنها - كما ذكرنا - لا تشكل ملمحاً بارزاً .

٣-١- ب - التحفيز التأليفي للوصف :

شكل هذا التحفيز ملمحاً جوهريا في سياق الرواية لاسيما سياق المتن الحكاني وينقسم هذا التحفيز إلى قسمين أحدهما يعني بوصف الطبيعة المنسجمة والآخر بعني بالطبيعة اللامبالية .

٢-١- ب -١- وصف الطبيعة المنسجمة :

ويعني هذا الحافز بالتوافق في المتن الحكائي بين فعل الشخصية والطبيعة المحيطة بها. ومثل هذا الحافز نجده في العديد من الروايات حتى أنه شكل محوراً بارزاً فيها.

أ - في رواية " الغرف الأخرى " نجد حافز الطبيعة المنسجمة في العديد من مشاهد الرواية ولكن نقف عند بعضها على سبيل التمثيل.

ففي بداية الرواية نجد حافز الطبيعة المنسجمة بين حالات الحزن والقلق والانتظار التي تسيطر على الراوي وبين وصف الطبيعة السوداوية ، أي أن حالات الأرق المسيطرة على الراوي كانت حافزاً لسيطرة الظلام على ضوء النهار وقد يكون العكس صحيحا في مثل هذه الحوافز يقول " كان ميداناً موحشاً في تلك الساعة ، لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه، ولا تعبره سيارة أو مركبة من أي نوع . والوقت ؟ كان عصراً ، بل بعد غروب الشمس ، وقبيل هبوط الظلام في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطئ القدوم . وضوء النهار المتبقي رصاصي ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن " . ص ٧ .

فنجد في هذا النص التوافق بين حافز فعل الشخصية وطبيعة الواقع المحيط بها . حيث الراوي يعيش حالة من الأرق والانتظار ، وتأتي الطبيعة متوافقة مع هذه الحالة النفسية فالطبيعة موحشة والنهار ودع شروقه وحل فيه الظلام بل أصبح ضوء النهار رصاصياً وأغبر لأن الظلمة قد هبطت عليه ، وامتزجت ظلمة النفس الإنسانية بظلمة النهار ، وهنا اتسم حافز الطبيعة المنسجمة بما يمكن أن نطلق عليه التوافق السيكولوجي ، أي توافق الحالات الشعورية للفعل مع عناصر الطبيعة .

ونجد هذا الحافز أيضا عندما يجلس الراوي في حجرة مغلقة الأبواب ويحاول الخروج لا يستطيع فقد تم حصاره في هذه الغرفة ويشعر حينئذ بحالة من الضيق والضياع وعدم منطقية الأشياء تتداخل في وعيه كل أصوات الطبيعة الحيوانية والبحرية ويصبح عاجزاً عن تفسير ما يحدث . يقول : " سحبت الستائر على النافذة ، وعدت إلى الكرسي الجلد الضخم ، يحيط بي الصراخ والخوار والنهيق والعواء . كما يحيط موج البحر وصخبه بسياج

يفرق ولا يفرق . وفي تلك اللحظة صدرت عني صرخة مدوية انشقت لها حنجرتي وتلويت متعذبا في الكرسي ، وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى أحاول وقفها ولا أستطيع ، وعند صرختي الثالثة شعرت أنني أختنق ، احتبس عني الهواء ، وغبت عن الوعي ، لمدة لا أدري طولها " . ص ٤٢ .

وهنا نجد أن فعل الحصار للشخصية شكل حافزاً منسجما مع عناصر الطبيعة المختلفة، فالطبيعة تتداخل أصواتها تداخلاً لا منطقيا ، ويتوقف الزمن الشعوري للشخصية نتيجة هذا الفعل الاضطهادي أو الحصاري ، الذي لا ترتضيه الشخصية لنفسها ومثلما كان حجز الراوي في هذه الغرفة لا منطقياً كذلك كان تداخل أصوات الحيوانات المختلفة في لحظة واحدة في وعي الراوي لا منطقيا أيضاً .

وهكذا في العديد من مشاهد الرواية نجد هذا الحافز لوصف الطبيعة المنسجمة مع الفعل .

* * * *

II- ونجد تحفيز الطبيعة المنسجمة في رواية " الصياد واليمام " في عدة مواضع منها :

١- توافق الحالات الشعورية لشخصية الصياد مع الطبيعة إذ بعد أن تجرع عدة كئوس شعر بحالة من النشوى والسعادة وكذلك كانت الطبيعة مبتهجة يقول : " لقد شرب خمسة كئوس ، صار دافئا حقا حتى أن الأمطار انقطعت ، بلعت البالوعات المياه الثقيلة ، صارت الشوارع تبرق تحت الأضواء الشاحبة . ازدادت الناس وصارت تمشي في انتظام وتضحك وتدوي ضحكاتها في الفضاء الرحب ، واستدار سعد زغلول فوق قاعدة التمثال وأعطى ظهره للبحر ، وانحنى فارداً جسمه وشاربه وذراعيه فوق المدينة وابتسم ، فتعجب كيف يقولون إن السكر " بهدلة " . ص ١٦ .

٢- وتتوافق الطبيعة أيضاً مع حالات الحزن التي تنتاب الصياد ، حيث تتحول المدينة إلى ظلمة وسحب داكنة يقول : " كانت الاسكندرية في تلك الليلة مدينة مظلمة ، اقتربت فيها السحب السوداء من الأرض ، لماذا لا تكون الأرض أرضا والسماء سماء؟

ظل يسقط في البئر وكان القرار البار . قال الجرسون الذي رآه حزينا :

- هل ستسألني عن مصطفى ؟ " ص ٣٣ .

٣- ويتوافق وصفه للطبيعة أيضاً مع حالات الأسى التي انتابته عقب اختفاء قمر والشرطي والكشكين . يقول : " يفتح صياد اليمام عينيه على اتساعهما ولا يراه أو الكشك . شيئا فشيئاً تعود السحب تقف بين السماء والأرض يتراجع الدفء ، يرتعش قليلاً . . . الرصيف طويل يبدو مثل كفن وخال تماما من القصب " . ص٣٩- ٤٠ .

وهكذا نجد أن وصف الطبيعة المنسجمة مع الحالات الشعورية للشخصية يشكل ملمحاً بارزاً في معظم مشاهد الرواية .

ويتضاءل تحفيز الطبيعة المنسجمة في " المستنقعات الضوئية : إلى حد العدمية ، لأن المسار كان معنيا طوال الرواية بحدثين أساسيين هما : مقتل الفتاة البريئة وتطليق زوجته له، لذلك لم يعن بوصف مشاهد الطبيعة وفق الحالات الشعورية للشخصية كثيراً ، إلا في مواضع قليلة مثل : إنعكاس حالته الشعورية على الطبيعة المحيطة بالرواق حيث النور باهت والمصابيح قذرة ووحشة الظلام تدب في كل شيء والمستنقعات الضوئية تحيط به من كل صوب .

٣-١- ب -٢- وصف الطبيعة اللامبالية :

ويعني هذا الحافز بحالة التناقض بين الفعل ووصف الطبيعة في المتن الحكائي . ونجد هذا الحافز في العديد من المشاهد الروائية .

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح هذا الحافز في بعض المشاهد منها أن الراوي عندما استقل السيارة مع عفراء ولا يدري له وجهه ويعيش حالة من الضياع ولا يعلم إلى أين تقوده هذه الفتاة وفي أحلك هذه اللحظات يصف هواء الطبيعة بالهواء العذب الرطب الذي ينعش الأفئدة ، وتتداعى عليه موسيقى شوبان ويستحضر كل مشاهد الطبيعة الرومانسية الجميلة يقول : " كأن في ذهني كهفا عميقاً أنزلق إليه فلا أرى

ولا أسمع أحداً في كهفي العميق هذا . أخذت أستمتع بالهواء البارد الرطب الذي يضرب وجهي ، وأسمع موسيقى كنت في الأيام الأخيرة كثير العزف لها - " ليليات " شوبان إنها جزء من دفاعي الداخلي ضد منغصات الحياة اليومية ، وتخيلت شوبان الشاب وهو يترك فراش عشيقته جورج صاند في ظلام " مايوركا " والمطر يهطل مدراراً صاخبا على الجزيرة المهجورة وفي غرف المنزل القديم يتحسس طريقه في ضوء شمعة إلى البيانو الذي سيطلقه بأنغامه من كل ما هو فيه ويحرره من مرضه ومن آلامه ولو لليلة واحدة أخرى " . ص ١٧ .

إن فعل الكآبة والحزن والضياع الذي يسيطر على الشخصية يكون حافزاً لوصف طبيعة مضادة لهذا الفعل ، أو لنقل طبيعة غير منسجمة مع الفعل ، أو طبيعة لا مبالية لهذا الفعل فالهواء الرطب والموسيقى الرومانسية ومواقف العشق تتداعى على الراوي بينما يعيش حالة من التمزق اللانهائي ومنساق إلى واقع مجهول .

ونجد هذا التناقض أو التباين السيكولوجي - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - بين الفعل والطبيعة في العديد من مشاهد الرواية ، ففي مشهد آخر ، وهو مشهد خطبة الراوي في غرفة العمليات نجد الفعل يكون حافزاً للطبيعة الإنسانية والكونية المنسجمة وغير المنسجمة " اللامبالية " في آن واحد يقول : " ومن هنا فإن التعاسات تتراكم ، والعواطف الهادرة كأمواج البحر تحبس في القواقع ، كما الجن في قماقم سليمان ، وتحبس معها الصور الرائعة المستحيلة . قد أتصور أن من أصابع يدي ، إذا نفضها هكذا تتساقط الجنان - جنات الله الخالدات على الأرض والرجال والنساء في عشق أبدي ، لكنني أعلم أن أصابعي هذه قد تتساقط منها كذلك التعاسات والحماقات والآثام ، فيتحل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء في عذاب أبدي " . ص ١١٦ .

وهنا تمتزج الطبيعة المنسجمة وغير المنسجمة في آن واحد ، حيث إن تعاسات الراوي التي يمر بها من خلال الحصار والعزلة والضياع المفروض عليه تكون حافزاً لميلاد الجنات الأرضية الخالدة وللعشق الأبدي ، وفي الوقت نفسه تكون حافزاً للنقيض أي للجحيم والآثام والعذاب الأبدي .

ومثل هذا الفعل القائم على المفارقة يكون حافزاً للشيء، ونقيضه في آن واحد ، فهو حافز للطبيعة المنسجمة واللامبالية في آن واحد .

II - وفي رواية " الصياد واليمام " نجد وصف الطبيعة اللامبالية في بعض المواضع ومنها صوت الفتاة العارية التي تصبح هائجة بينما البحر والطبيعة وكل شيء حولها هادئ يقول : " كانت عارية أيضا ، بدت تحت الضوء الأصفر لامعة وشاحبة . جعلت فجأة تصرخ بكلمات بذيئة ويختلط صوتها بصوت الموسيقى المنبعثة من الملهى ... لكن البحر المظلم خلفها ... يتثاءب وهو يسمع صوت موجه الهادئ الوقور " . ص١٣ .

على أن وصف الطبيعة المنسجمة في هذه الرواية هو الذي طغى ولكن تحفيز الطبيعة غير المنسجمة جاء في بعض المواضع ولم يشكل منحاً جوهريا فيها .

٣-١- ج - التحفيز التأليفي للتزييف الفني .

ويعني هذا الحافز بالتحريف الفني المقصود من قبل الكاتب ، حيث يعمد الكاتب إلى تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية ويترك له حرية افتراض الحلول أو أن يضع حلاً على غير توقعات المتلقي . ومثل هذا النمط التحفيزي نجده في العديد من الروايات ذات النهاية المفتوحة أو بعض الروايات البوليسية أو بعض الروايات الرمزية التي تعتمد أحداثها على الأبعاد الإيحائية .

ومن ثم يعني هذا التحفيز بمستويين الأول : حافز التزييف الفني للنهايات غير المتوقعة ، والثاني : حافز التزييف الفني للروايات البوليسية ، على أننا في التطبيق سنعني بالرواية الفنية ، ومن ثم سيكون تطبيقنا على المستوى الأول وهو حافز النهايات غير المتوقعة .

I - في رواية " الغرف الأخرى " نجد حافز التزييف الفني في العديد من مشاهد الرواية ، ولعلنا لا نبالغ حين القول إن أهم ما يميز هذه الرواية هو اعتمادها على حافز التزييف الفني في معظم أحداث الرواية ونذكر منها على سبيل المثال ما يلي :

١- حافز اصطحاب الفتاة للراوي في سيارتها لتنتشله من وحشة الانتظار ، لكنها فوجئت به يطلب منها أن ترفع تنورتها ليتأكد عما إذا كانت هي نفس الفتاة التي كانت تستقل الشاحنة قبل قدومها بقليل أم لا . وهذا المطلب يشكل نهاية غير متوقعة لركوبه معها لا سيما أن الراوي ليست لديه معرفة سابقة بهذه الفتاة .

يضاف إلى ذلك أن الفتاة ذكرت للراوي في بداية الأمر أنها تبحث عن الرجل صاحب المعطف الأسود الطويل ولكن بعد ركوبه معها تبين للراوي أنها لم تأت لهذا المكان للبحث عن هذا الرجل ، وكأن الحدث الذي أوهمت الراوي بأنها جاءت من أجله ، انتهى بما ليس متوقعا من قبل الراوي وإن كان متوقعا من قبل الفتاة وهو اصطحابها الراوي وليس الرجل صاحب المعطف الأسود .

كما أن المتوقع أن الراوي عندما يستقل السيارة مع الفتاة أن توصله للمكان الذي كان يريده ، أو إلى مقربة منه ، ولكن حدث ما كان غير متوقع من قبل الراوي وهو توصيلها له إلى البيت المعزول أو المتاهة أو السجن .

٢- حافز تقبيله للفتاة التي التقى بها في مكتب الرجل الأصلع صاحب الازرار النحاسية "الذهبية" عليوي ، اكتشف أنها هي نفسها الفتاة " عفراء " التي استقل معها السيارة عندما كان منتظراً في الساحة يقول : لماذا قاومتني في السيارة ؟ . فشعرت كأنها دلقت عليّ سطلاً من الماء البارد ، وانتصبت في جلستي ازاءها ، وتأملت فيها . ورددت هامسا : ماذا ؟ هل أنت نفس الفتاة ؟ ضحكت ضحكتها الصافية الساخرة الحلوة ، التي لم أكن لأخطئها : خدعتك أليس كذلك ؟ " ص ٢٥ .

وهنا يتضح أن حافز تقبيله للفتاة انتهى نهاية غير متوقعة فقد اكتشف أنها هي نفس الفتاة التي استقل معها السيارة وكان يقاوم إغراءاتها .

٣- حافز الاتصال الهاتفي الذي تلقاه الراوي أثناء انتظاره في مكتب صاحب الازرار النحاسية ، وكذلك حافز الاحتفال الذي تم في قاعة المسرح بحضور رئيس الحفل يعد كل منهما حافزاً لنهايات غير متوقعة . لأن الراوي اكتشف أن الرجل الذي أجرى معه الاتصال الهاتفي وكذلك الرجل الذي ترأس الحفل هو نفسه الرجل صاحب المعطف الأسود الطويل الذي التقى به صدفة في الساحة الخالية . يقول الراوي : " قهقه محدثي الهاتفي " لا تكن عصبيا ، أرجوك أتنس بهذه السرعة ؟

- أنس ماذا ؟
- لقاءنا على رصيف الساحة الكبرى ، ألو ، دكتور .
- ماذا ؟ هل أنت الرجل ... صاحب المعطف الطويل الأسود ؟
- بعينه ؟ سأراك بعد بضع دقائق . أرجو المعذرة مرة أخرى لجعلك تنتظر " . ص٢٧ .

وهنا يتضح أن نهاية هذين الحدثين نهاية غير متوقعة ، حيث أن الراوي توقع أن يكون صاحب الاتصال شخص يعرفه وكذلك رئيس الحفل ، لكنه تبين هو نفسه الرجل الذي التقى به في الساحة صدفة وكان الراوي يحاول الابتعاد عنه بينما صاحب المعطف يحاول التقرب منه .

٤- حافز اصطحاب الراوي إلى قاعة المسرح في الحفل اكتشف أنه مطالب بإلقاء خطبة ، دون أن يكون مدركاً لذلك ، يضاف إلى ذلك محاولة تزييف اسم الراوي وتغييره إلى " غر علوان " وعلى الرغم من محاولة انكار الراوي لهذه التسمية إلا أن رئيس الحفل وعفراء وبعض الحضور استمروا في محاولة تزييفهم اسم الراوي . يقول : " غر علوان؟ هل أنا غر علوان ؟ الآن اكتشفت السر في كل ذلك التصرف الغريب ! لقد أخطأوا في معركة هويتي ، وصار الذي صار . فلم أتردد في الحال بمقاطعة الرئيس ، إذ سحبت الميكرفون باتجاهي وقلت بصوت لا يخلو من الانزعاج : ولكن سيدي الرئيس ، أنا لست الدكتور غر علوان " . ص ٢٩ .

وهذه النهاية غير المتوقعة لحدث حضور الراوي لهذا الحفل رغما عنه يشكل حافزاً تأليفيا للتزييف الفني .

٥- حافز تنكر عفراء في صورة محبوبته سعاد كي يقبلها ويعانقها وبعد أن انتهيا كشفت له عن شخصيتها الحقيقية ومن ثم انتهى حادث عناقه لها نهاية غير متوقعة عندما صرحت له أنها استطاعت خداعه بسهولة تقول له : " كيف تفعل ذلك ، هه ؟ وبهذه السرعة ؟ سعاد ! أصدقت في الحال أنني سعاد ؟ ألم تتساءل كيف تجسدت سعاد في هذه الليلة في هذا المكان ؟ ألا تخجل من نفسك ؟ كيف لو كانت سعاد فعلاً هنا في هذه الغرفة ، وراء الستارة مثلاً ، ورأت ما فعلت معي ؟ " ص ٤٧ .

وهنا يتضح مدى اقتران هذا الحدث بحافز التزييف الفني من حيث تنكر

الشخصية ولا تفصح عن ذاتها إلا في نهاية الحدث ، ومن ثم يفاجأ الراوي بالنهاية غير المتوقعة مثلما فوجئ نمر علوان بهذه النهاية .

بل إن حافز هذه النهاية غير المتوقعة لم يقف عند هذا الحدث بل حدثت نهاية أخرى غير متوقعة لهذه النهاية غير المتوقعة ، فقد أنكرت عفراء هذا التنكر عندما التقت بالراوي في غرفة أخرى وسخر من تقمصها شخصيات عديدة حتى توقع الآخرين في دائرة الحصار تقول : " سامحك الله دكتور أنا لم أدخل الغرفة الزرقاء منذ زمان .

- تكذبين ، قلتها بحزم وسخط ولكنها أصرت على الأنكار " . ص٩٢ .

٦- حافز اخراج الراوي مجموعة من البطاقات من جيبه فقد اكتشف أنها لأشخاص عديدين لكنها جميعها تحمل صورته وهو لم يتوقع أن هذه الفتاة بتعاونها مع السلطة استطاعت أن تزيف اسمه وهويته عديد المرات تارة باسم نمر علوان ، وأخرى باسم عادل الطيبي ، وثالثة باسم فارس الصقار ، ورابعة حافظ موفق ، وخامسة أحمد الهاشم ، وسادسة علي حسين علي ، وسابعة محس حنتوش الشوملي يقول : " ولكن الصورة هي هي في كل بطاقة ، نفس الصورة تتكرر " . ص ٩٧ .

٧- حافز غرفة العمليات ، فقد اكتشف الراوي أنهم في غرفة العمليات وضعوا قرينا له وأن القرين هو راسم عزت بينما الطبيب الجراح كان عليوي . ومن ثم فوجئ الراوي عندما اكتشف تزييف الشخصيات ، وكانت النهاية غير متوقعة بالنسبة للراوي نمر علوان .

٨- حافز تنكر هيفاء الساعي في شخصية يسرى المفتي ، وتصر هيفاء على أنها هي يسرى المفتى لكن الراوي يصر على أنها هي هيفاء يقول : " سأصر على موقفي هذه المرة - أنت هيفاء الساعي ولكن ربما كنت تتمنى لو أنك يسرى المفتى " . ص١٢١.

٩- حافز تنكر عليوي في زي خليجي في نهاية الرواية ، فقد جاءت نهاية الرواية أيضا غير متوقعة ، عندما اكتشف الراوي أن من ينتظره هو عليوي وأن اسمه هو فارس الصقار بدلاً من نمر علوان . يقول : " ونبهني صوت نسائي على المكبرات يقول السيد فارس الصقار ، السيد فارس الصقار ، رجاء راجع مكتب الاستعلامات رقم (٣) وغمرني إحساس كالموج أن ذلك النداء موجه إليّ أنا ، وركضت باحثا عن

مكتب الاستعلامات رقم (٣) إلى أن وجدته ولما ذكرت للموظفة أنني فارس الصقار وقالت بضعف : كان هناك رجل يبحث عنك . وتقدم مني رجل يلبس عباءة خليجية والكوفية والعقال وهتف وهو يعانقني : فارس : الحمد لله على السلامة ! تأخرت يا رجل ! كيف كانت السفرة؟ مريحة إن شاء الله ؟ . . . عندما أوقفته عنوة صحت بوجهه :

- عليوي ؟ أنت عليوي .

قال ، مستمراً في ضحكته العالية :

- نعم عليوي عبد التواب ، ومن تريدني أن أكون ؟ جيمس بوند ؟ " ص١٢٧-١٢٨.

وهنا تتضح النهاية غير المتوقعة لمعظم الأحداث التي مر بها الراوي طوال الرواية ، وكذلك النهاية غير المتوقعة لنهاية الرواية ، فقد جاءت النهاية معبّرة عن عليوي عبدالتواب الرابض في كل العواصم والمطارات العربية ، وأن خروج الراوي وسفره من مدينته لا يعني أنه نال حريته بل سيظل الحصار والسجن وعليوي يلاحقونه أينما حل .

II- في رواية " الصياد واليمام " نجد حافز التزييف الفني في بعض المواضع الروائية لا سيما حافز النهايات غير المتوقعة ومنها :

١- حافز النهايات غير المتوقعة في هذه الرواية وهو اختفاء كل شخصيات الرواية ، فقد مات الأب ، واختفت الأم ، ومات الطفل ومات ابن العجوز ، واختفى العجوز نفسه ، واختفت قمر واختفى الشرطي ، واختفى شقيق العجوز ، واختفت هند ، واختفى رواد البار وهم سلامة وكمال ومصطفى ، واختفى زميل الراوي مرعي أبو الذهب ، وفي نهاية الرواية اختفى الصياد نفسه . فاختفاء الشخصيات هنا يعد نهاية غير متوقعة للأحداث لكن الكاتب لجأ إليها للضرورة الفنية التي اقتضاها سياق المتن الروائي والمبنى الروائي .

٢- اصطحاب العم للأم وابنها لأسوان ليعيشا معه بعد موت أخيه لكن ينتهى هذا الحدث بعزله الابن في غرفة مستقلة وتعذيب الأم ، مما يضطر الابن لضربه .

٣- لقاء الصياد بالشرطي فجر أحداثاً كانت غائبة عن وعي الصياد مثل مصرع طفله تحت

عجلات القطار ، ورصد الشرطي لتحركاته من أول يوم قدم فيه لهذا المكان .

٤- جبار الذي كان مجرد عامل بجر عربات القطار وجده الصباد ذات يوم مرشحا لعضوية مجلس الشعب .

III- ونجد تحفيز النهايات غير المتوقعة في رواية " المستنقعات الضوئية " في عدة مواضع منها :

١- الشجار الذي حدث بين حميدة والأخوين ينتهي بقتل الأخوين على الرغم من أن حميدة ليس طرفاً في الشجار ، بل أراد أن يخلص اختهما التي تلفظ أنفاسها الأخيرة من بين أسلحتهم التي تنغرس في كل جسدها وهي تستنجد به على الرغم من عدم معرفته بهما أو بها ولكن كان نتيجة الموقف الإنساني الذي وقفه أن وضع في السجن وحكم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة .

٢- هروب حميدة من دار السينما بعد أن قيد الضابط مدير السجن في المقعد دون أن يدري ، لكنه عاد من تلقاء نفسه مرة أخرى ليضع القيود في يده من جديد دون أن يهرب .

٣- ضرب حميدة لرئيس السجانين عندما تشاجر رئيس السجانين مع السجان ، والنهاية غير المتوقعة هنا أن يضرب المسجون رئيس السجانين ويفض مشاجرة بينه وبين السجان .

٣-٢- التحفيز الواقعي « Realiste »

ويعني هذا التحفيز بالمادة الواقعية التي يتم تناولها في المُتن الحكائي من خلال مزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية ، كما يعني هذا الحافز أيضا بمزج المادة غير الأدبية كالتاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها بالمتن الحكائي .

ومن ثم يدور التحفيز الواقعي في مستويين :

أ - تحفيز المادة الواقعية " الوهم الواقعي " .

ب - تحفيز المادة غير الأدبية .

٢-٢- أ - تحفيز المادة الواقعية ، الوهم الواقعي ، :

ويعني هذا الحافز بجزئيات الواقع الحياتي المستوحاة في النص الروائي بحيث يوهم الكاتب المتلقي بأن هذه الجزئيات حقيقية في الواقع المعيش ، ويوهمه بواقعية المادة الأدبية. ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات المعاصرة ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - في رواية الغرف الأخرى نجد " حافز الوهم الواقعي " في معظم المشاهد الروائية ، حيث تعد معظم اللوحات الروائية وهما واقعيا بدئية من وقوف الراوي في الساحة ونهاية بخروجه من الغرف الأخرى . ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

ففي مشهد تذكر الراوي لصديقته القديمة يسرى المفتي يصل حافز الوهم الواقعي إلى مرحلة متطورة من مراحل نضجه حيث يستحضر الراوي صورة يسرى المفتي عندما التقى بعفراء ليعرف منها هويته الحقيقية واستحضر مواقفه مع يسرى المفتي ، وهذه المواقف التي كانت بمثابة تداعيات نفسية لا يعلمها أحد غيره وجدها منقولة نقلا حرفيا بتمام عبارتها في فقرات كتاب بعنوان البديل مما جعله يصاب بالدهشة وفقدان التوازن حيث وصل تجسس السلطة لدرجة معرفتها ما يفكر فيه سراً قبل عملية الكلام وتدوينه في كتاب يقول الراوي في حالات الاستحضار والتداعي النفسي ليسرى المفتي : " وذكرتني - لا بسعاد التي مازلت أكن لها حبا ، لم تنل منع علاقة صعبة مضطربة دامت طيلة السنوات السبع الماضية - بل بصديقتها يسرى المفتي ، وهي التي جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها أو أحدثها بالتليفون ولو لدقيقتين ، كان ذلك قبل بضع سنوات، يوم اقحمتني في نطاق ضيق من تجربة زعزعت كياني حتى الجنون (رائع بدأت أتذكر شيئا من الماضي ولكن أتذكر سعاد وأتذكر يسرى ولا أستطيع أن أتذكر اسمي ؟) كانت يسرى تعيش سنوات الفورة من أنوثتها المتفجرة المشفوعة بجمال في الوجه والقوام ، تلتوي له أعناق الرجال بل وأعناق النساء أينما مشت " ص ١٠٠ .

ويوهم الروائي المتلقي بواقعية هذه التداعيات عندما تقع عينه على كتاب وهو يجلس

في الغرفة في انتظار فنجان القهوة فيجد في هذا الكتاب كل التداعيات النفسية تجاه يسرى مدونة فيه يقول : " مددت يدي إلى أحد الكتابين اللذين على الطاولة وكان قد جذبني عنوانه منذ أن وقعت عيني عليه عند دخولنا " البديل " ورحت أتصفحه دونما تركيز . وإذا عيني تصطدم باسم يتكرر على صفحاته " يسرى المفتتي " غير معقول وعندما ركزت انتباهي على بعض الفقرات عثرت على فقرة تقول بالضبط " جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء . . . . بل أعناق النساء أبنما مشت " . ص ١٠١ .

وهنا نجد حافز الوهم الواقعي من منطلق التداعيات النفسية التي تدور في وعي الشخصية قبل عملية الكلام يجدها الراوي متجسدة في كتاب دون أن يدري . ويختلط في وعي الراوي مساحات الوهم والواقع .

ونجد الوهم الواقعي أيضا في التداخل بين صورة الراوي وصورة قرينه النائم في غرفة العمليات . يضاف إلى ذلك كل الجزئيات الواقعية التي استوحاها الكاتب في نص الرواية .

II- ونجد تحفيز الوهم الواقعي في رواية " الصياد واليمام " في بعض المواضع ، لاسيما تلك التي تتداخل فيها مساحات الواقع والحلم ، أو التداعي النفسي والحقيقة الواقعية ، ومن أبرز مواضع الوهم الواقعي في الرواية ، حزن الأم على موت زوجها لدرجة تلاشت فيها مساحات الوعي واللاوعي والحلم واليقظة والجنون والعقل حتى أنها اتهمت من قبل العم بالجنون ، ففي اللحظة التي يخاطبها فيها عمه ويتهمها بالجنون يتداعى عليها صوت الزوج وهو يذكرها بأول مرة تقابلا فيها .

وكذلك تداعى صورة الطفل والزوجة على وعي الصياد وتتداخل حالات الحلم والواقع، حتى أن الكاتب يجسد الواقع تجسيداً حلميا : " يزداد الضوء يكاد يحرق العينين ولا يرى إلا خواء - ترتخي ذراعاه جانبيه . يميل رأسه على صدره . لا تريدين يا زوجتي الوديعة للطفل الآخر أن يتعلم الصيد ، إنني لم أعلم الأول لو تعرفين كم أنت حلم غريب " ص٩٠.

وهكذا تتداعى حالات الوعي واللاوعي على الكاتب ويتداخل في هذه اللحظة الممكن والمستحيل والكائن وما يجب أن يكون .

III- وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد تحفيز الوهم الواقعي في نشر مقالات حميدة وهو في السجن باسم مستعار هو جاسم صالح - حتى لا يمنع من الكتابة يقول " وفي إحدى زياراتها ، كان ذلك في السنة الثانية لسجني . قالت لي : آن الأوان لأن تكشف عن هوية جاسم صالح " . ص ٤٩ فاسم جاسم صالح هو الوهم بينما الواقعي هو حميدة . وتتداخل مساحات الوهم والواقع حتى يستطيع الكاتب أن يعبّر عما يريد . ويتضح ذلك أيضا في العديد من مشاهد الرواية التي يلجأ فيها الكاتب إلى التداعي النفسي الحر للمعاني . إذ كلما تقع عينيه على مشهد واقعي يتذكر الحلم الجميل الذي مضى مع زوجته التي طلقت منه . وحلمه بالحرية والخروج من حصار السجن ، خاصة أن الرواية تسير في خطين متوازيين هما الحلم والواقع أو الوعي واللاوعي .

٣-٢- ب - تحفيز المادة غير الأدبية :

ويعني هنا الحافز بالمادة غير الأدبية المستوحاة في نص الرواية سواء كانت المادة تاريخية أو سياسية أو دينية أو اقتصادية . وعلى الرغم من أن هذا التحفيز يشيع في الروايات التاريخية . إلا أنه يوجد أيضا في الروايات الفنية والتسجيلية التي تعتمد على استدعاء الموروث غير الأدبي .

I- في رواية " الغرف الأخرى " يتضاءل تحفيز المادة غير الأدبية المستوحاة في الرواية ، على الرغم من أن الروائي يبدأ روايته بأسطورة شعبية حكائية تقول إن أميراً أحب امرأة من عامة الناس وتزوجها وخصص لها قصراً ، وطلب منها أن تدخل جميع غرفة الأربعين ما عدا غرفة واحدة هي رقم أربعين ألا تدخلها ، وعندما خرج الأمير للصيد ساورتها نفسها أن تفتح هذه الغرفة ، وعندما دخلتها سمعت صوتا يحذرها ويطلب منها الخروج ولكنها لم تفعل .

فالكاتب يستوحي هذه المادة الشعبية غير الأدبية ويفتتح بها روايته وتشكل تحفيزاً غير أدبي ، لكنها تمتزج بنسيج النص الروائي وتصبح جزئية من جزئياته .

ولكن في متن الرواية نجد الكاتب لا يعتمد كثيراً على تحفيز المادة غير الأدبية لأن هذا التحفيز يزداد في الروايات التسجيلية والتاريخية والتي تلجأ إلى توظيف التراث بشتى أنماطه المختلفة ورواية الغرف الأخرى لا تندرج وفق هذه الأنماط الروائية بل تدخل في إطار الرواية الفنية التجديدية التي اعتمدت على المادة الواقعية الأدبية ولم تلجأ كثيراً للمادة غير الأدبية .

II - أما تحفيز المادة غير الأدبية في رواية " الصياد واليمام " فقد جاء ضئيلا لأن هذا التحفيز يشيع في الروايات التاريخية ، والروايات التي تعتمد على استلهام الموروث . ومن المواضع غير الأدبية التي استوحاها الكاتب في روايته استخدامه الشخصيات التاريخية مثل شخصية الخديوي إسماعيل الذي نسب إليه الرصيف . وأطلق عليه رصيف الباشا يقول : " إنهم يسمونه رصيف الباشا وهو الوحيد الذي ينتمي باسمه إلى شخص لعله أول من أقام الأرصفة . إن أحداً لا يعرف من هو ، لكن لابد أنه باشا فوق كل الباشوات ، ربما يكون الخديوي إسماعيل نفسه الذي دخلت السكة الحديد في عهده " . ص ١٧ .

كذلك استخدم السارد شخصيات ووقائع تاريخية مثل هتلر ، وتشرشل يقول العجوز : " كان هتلر سايق في الدنيا ، وتشرشل يلعب بالعصا لأن الألمان هاجموا الروس وحدثت غارة فوق فوكه والوقت ليل ، جعلت القنابل وجه السماء أحمر والأرض صارت قاعدة فرن . جرينا من فوكه إلى العلمين ولا ندري " . ص ٦٠

كما يستخدم وقائع ومعارك وحروب تاريخية مثل حرب فلسطين ، وحرب القناة ، وحرب بورسعيد ، وضرب الزوارق الإسرائيلية للسفينة اللبنانية .

واستخدام هذه الشخصيات والمعارك الحربية يعد تحفيزاً غير أدبي وظفه الكاتب بغية طرح دلالات ايحائية سياسية واجتماعية وعسكرية .

٣-٢- تحفيز جمالي :

ويعني به نسق الأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النص الروائي وتشكل نسقا

إفراديا غير مألوف أو نسقا تركيبيا من عدة نصوص مختلفة . وقد يكون هذان النسقان غير مبررين أو مألوفين واقعيا لكنهما يكونان مبررين ومألوفين فنيا ، وهذا التبرير الفني للنسقين الافرادي والتركيبي هما اللذان يشكلان تحفيزاً جماليا . ومن ثم يعني هذا التحفيز الجمالي بمستويين :

أ - تحفيز النسق الإفرادي " الوحدة الإفرادية " .

ب - تحفيز النسق التركيبي " الوحدة التركيبية " .

٣-٣- أ - تحفيز النسق الإفرادي :

ويعني هذا التحفيز بنسق الأنماط الفنية والواقعية التي يتفرد بها النص ، وقد تكون غير مألوفة في السياق الواقعي لكنها مألوفة في السياق الفني والجمالي . ونجد هذا التحفيز في معظم الروايات المعاصرة ، ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - ونجد هذا النمط التحفيزي الجمالي في العديد من مشاهد رواية " الغرف الأخرى " لكننا نقف عند بعضها على سبيل التمثيل ومنها :

١- مشهد عناق الراوي للفتاة التي تصور أنها جديدة لم يرها قبل ذلك وفي مكتب الرجل السلطوي الأصلع صاحب الازرار الذهبية . فالراوي يعانق فتاة لا يعرفها ثم يتبين له أنها هي نفس الفتاة التي اصطحبته في سيارتها ورفض مغازلتها أو الاستجابة لها من قبل . بل إن هذا العناق الحار والقبلات الجنسية تمارس في مكتب الرجل السلطوي وفي وجود عجوز شمطاء لا تنتبه لممارساتهما . ويصاب الراوي بحالة فقدان التوازن لأنه عاجز عن تفسير ما يحدث ومن ثم يعلق على استفسار العجوز بقوله : "مستحيل . . هذه الحال التي أنا فيها يا سيدتي " . ص ٢٦

٢- عدم العناية بالأسماء ويكون هذا مقصوداً من الناحية الفنية وتصرح الشخصيات بذلك ، حتى أن الرواية تنتهي ولا يعرف المتلقي الاسم الحقيقي للشخصيات المحورية أو الفرعية ، ولذلك يقول الراوي عندما حاول معرفة اسم مرافقته : " أغرقنا كلتاهما في المزيد من الضحك قبل أن تسعفني مرافقتي بالقول : سمني ما شئت هيفاء ، لمياء، عفراء ، . . . عفراء ! هذا اسم جميل نعم اسمي عفراء . وصديقتي غريمتي هذه

كما تذكر اسمها هيفاء . قلت غاضبا : طيب طيب . أنت أيضا سميني ما شئت سميني عادل الطيبي إنه اسم جيد . فأردفت هيفاء على الأقل مؤقتا ، ولو أنني أفضل نمر علوان . . الاسم بحد ذاته يعض ، أما عادل فلا أظنه يعض . زفرت بحدة: أف كل شيء هنا يعض ، من هم هؤلاء الذين جمعتموهم في تلك القاعة السوداء ؟ ما هذه المهزلة ؟ " ص ٣٦ - ٣٧ .

فيتضح التحفيز الجمالي في النسق الإفرادي الذي يطرحه الكاتب في هذا النص، فالذات الإنسانية ممثلة في الراوي يظل حتى نهاية الرواية عاجزاً عن معرفة اسمه الحقيقي ، وفي كل مرحلة يفرضون عليه اسما يغاير الآخر ، حتى الشخصيات الأخرى داخل المتاهة أو السجن أو البيت المعزول كل منها لها اسم وهمي ولا تدري اسمها الحقيقي ، لأن من يدخل هذه الغرف يظل في متاهة أبدية لا يستطيع الخروج منها بل إن هيفاء تفضل أن تنعت الراوي باسم نمر علوان لأنه اسم يتناسب مع واقع السلطة التي تعض دائماً ، بينما اسم عادل الطيبي لا يروق لها . لأن العدل ليس من المسلمات السلطوية المطروحة في واقع هيفاء أو عفراء .

٣- تداخل مستويات الوعي لدى الراوي في أكثر من موقف روائي لا سيما المواقف ذات النهايات غير المتوقعة - والتي أشرنا إليها في " حافز النهايات غير المتوقعة " . ومنها تداعى صورة سعاد محبوبته القديمة ، وصورة يسرى المفتي التي ذكرته بها ممارسات عفراء . وتداخل مستويات الوعي بين ذاته والذات المريضة النائمة على المنضدة في غرفة العمليات . وهذا التداخل يعكس تداخل المعايير السائدة في الواقع المعيش - كما سنوضح في تحفيز الدلالة الموضوعية .

ويتضح التحفيز الجمالي لهذا التداخل الذي يشكل نسقاً إفراديا غير مألوف في كثير من النصوص عندما تصاب الذات بفقدان ذاتها وفقدان التواصل مع الآخرين ، ويتضح هذا في حوار الراوي مع هيفاء عندما يقول : " وقبل أن تجيب انفجرت في كلام لا أعي فيه سوى غضبي وإحساسي بالمهانة : نسيت حتى اسمك ؟ الساقي . . آ . . الساعي . . هيفاء الساعي . أين صديقتك ؟ أين اختفت ؟ وما هذا الزي

السخيف الذي تلبسينه ؟ هل أنت مضيفة في طائرة ؟ ولمن تصبين هذه الفناجين الأربعة ؟ وما معنى أن تتركوني وحدي أنتظر قهوة لا تجئ ؟ وما معنى هذا البديل ، ويسرى المقتي ، وسعاد ، وعلبوي أبو الازرار . اختنقت بكلماتي الخالية من كل معنى " . ص ١٠٣ .

وهكذا نجد هذا النص كغيره من بعض النصوص الأخرى الواردة في الرواية ، يعكس نسقا إنفراديا ، ويتمثل الحافز الجمالي في هذا النسق الإنفرادي الذي يعكس أبعاداً ومعاني غير مألوفة في السياق .

* * * *

II - أما تحفيز النسق الإنفرادي في رواية " الصياد واليمام " فقد اتضح في العديد من المواضع في الرواية ومنها نمط الحياة التي تعيشها قمر ، فقد ظلت قرابة ثلاثين عاما تقدم الشاي للعمال والجنود ، وهي وحيدة في هذا الخلاء الفسيح ولم تتغير ملامحها منذ خمسة عشر عاما ، وكأنها توقفت عند سن الأربعين ، فمنذ أن رآها الصياد وملامحها لم تتغير بعد وكأن ديمومة الزمن توقفت عند ملامحها دون تغيير يقول الراوي مجسداً مشاعر الصياد تجاه قمر : " وكثيرا ما فكر في قمر ، إنها رغم جمالها وجسدها الأسمر لا تثير فيه رغبة جنسية ، يفكر في وضعها وحيدة تنام في كشك وحيد في خلاء واسع كأنهما نبتان شيطانيان انشقت الأرض عنهما ، أو قدفتهما السماء ، قرر كثيراً أن يقلع عن النظر إليها إنها الوحيدة التي ترده إلى الماضي إنه حقيقة لا يعرف ما إذا كان يكرهها أم يحبها "ص٤٨

بل إن الصياد يدهش من نمط الحياة في هذه المنطقة ، ففيها شيء يشده إليها وهو عاجز عن ادراكه يقول " ماذا في المنطقة من سحر لتشده إليها هكذا . لماذا يأتي ؟ قمر التي لم تتحدث إلا بعد خمسة عشر عاما ؟ الشرطي الذي شكا جرحا لا يدركه وإن أحس بباب أغلقه ينفتح عليه ؟ الأرصفة ؟ العربات ؟ البضائع ؟ العصافير المذعورة ؟ هند جامعة الحبوب وأمها التي لم يرها ؟ شجرة التوت والاكشاك الثلاثة والعجوز الذي

صادفه تحت الشجرة ؟ كل ذلك مجتمعا ؟ لا يعرف . لم تعد هناك فرصة أن يفكر أكثر من ذلك " ص٤٨ .

ويتضح نسق الإفراد هنا في المشهد الروائي الذي يثير الدهشة والأسئلة الحائرة دون أن يقدم جوابا . لأن الذات الراوية عاجزة عن تفسير ما يحدث حولها .

وكذلك المشاهد الأخيرة التي وردت في الرواية والتي اعتمدت على استحضار الراوي لصورة طفله وزوجته ورفقائه الذين اختفوا تعبّر جميعها عن تحفيز النسق الإفرادي ، ذلك النسق الذي يعالج قضايا غير مألوفة في السياق الروائي . وكأن الاختفاء يعكس الزوال الأبدي للذات الضائعة ، كما أن استحضار صورة الطفل البرئ - الذي دهمه القطار بينما كان يردد لوالده تطلعه ليمامة حية - يعكس حالة الحزن المريرة التي يعانيها الصياد لكنه عاجز عن الإفصاح . ومن ثم تعكس الصورة الروائية حالة التوافق النفسي بين المعاني المطروحة والحالات الشعورية للصياد ، ومن هذا التوافق يتشكل البعد الجمالي للنسق الروائي .

* * * *

III- أما تحفيز النسق الإفرادي في " المستنقعات الضوئية " فيتضح من خلال الموقف النبيل الذي قام به حميدة ولكن كان جزاءه السجن المؤبد . فقد حاول الدفاع عن فتاة تقتل ظلما من أخويها وكانت نهايته السجن برغم عدم معرفته بالفتاة أو أخويها ، ولكن تصادف هذا الحادث أثناء مروره بسيارته في الشارع . وهنا تشكل لحظة النبل الإنساني قيمة جمالية ولكن النتيجة تصيبنا بالدهشة . ولحظة الدهشة ولحظة النبل في القيم الإنسانية تشكلان معا نسق الافراد الجمالي الذي يشعر به المتلقي من خلال النص

يضاف إلى ذلك لحظات الحب الرومانسي الجميل التي جمعت حميدة بزوجته سرعان ما تتبخر عقب الحكم عليه بالسجن ، وتكون المفارقة المؤلمة عندما يتزوجها أعز أصدقائه . أي أن نسق الإفراد يتشكل من خلال الإحساس باللحظة الجمالية ، تلك اللحظة التي تتبلور من خلال ابراز القيم الإنسانية أو من خلال مفارقات الموقف أو المشهد الروائي .

٣-٢- ب - تحفيز النسق التركيبي .

لا نعني بالنسق التركيبي التمفصلات الصغرى والكبرى ، مثلما لجأت لذلك بعض الدراسات النقدية وحصرتها في الأحداث الصغرى والكبرى في الرواية . لأن هذا مجاله التحفيز السياقي " البنائي " وقد سبق لنا تناوله ، ولكن نعني بهذا التحفيز تضافر النصوص المختلفة مع بعضها البعض بغية تشكيل وحدة تركيبية كلية بحيث تصبح هذه النصوص المختلفة نسقا واحداً كليا وهو نسق النص الروائي . وتتمثل النصوص المختلفة في النصوص التراثية أو الشعبية أو الدينية أو الفلسفية أو العلمية ، أو النصوص النوعية الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والتي يتم تضمينها في النص الروائي بحيث تصبح نسيجا واحداً . والتحفيز التركيبي بهذا المفهوم عنيت به روايات عديدة نقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

. . . .

I - في رواية " الغرف الأخرى " يتضاءل تحفيز النسق التركيبي ولكننا نجده في بعض نصوص الرواية التي ينوع فيها الكاتب أساليب القص من السياق النثري إلى السياق الشعري حيث تتوارد على الراوي بعض التداعيات ويسوقها في شكل شعر نثري . ويتضافر السياقان الشعري والنثري ليشكلا السياق التركيبي للرواية . يقول الراوي : "تلفت حولي وإذا الكل يريدني أن أنطق ، ولم يكن لي إلا أن التقط كلمات من نوافير القصائد التي ما زالت تنفجر من أعماق جمجمتي :

قلاة من الشوك تحيط بالمدينة
ومن العتبات المدماة
يطارد القمر النساء الراعيات
ومن كل بوابة تنصب الذئاب الجائعة

ألقيت الكلمات ببطء ومددت فيها أحرف المد ما استطعت مثقل كل عبارة بدراما البؤس والهول " . ص . ١١٠ .

ويتشكل الحافز التركيبي من مزج النصين الشعري والنثري في نسق واحد ، والوحدة الترابطية التي تربط النصين هي ما نطلق عليها الحافز التركيبي . غير أن هذا الحافز لا يشكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية بل يتضح أكثر في الروايات التسجيلية والتاريخية والفنية التي تعتمد على توظيف التراث . كما تعد افتتاحية الرواية بحكاية شعبية أسطورية ومزجها بنص الرواية نسقا تركيبيا أيضاً .

وفي رواية " الصياد واليمام " يتضاءل هذا النسق إلى حد كبير حيث لم يلجأ الراوي إلى نصوص خارجية ، بل اعتمد على جزئيات الواقع ودقائقه يستوحيها في النص الروائي، ويحملها أبعاداً دلالية أما النسق التركيبي في المستنقعات الضونية فيتضح من خلال افتتاحية الرواية بمقطع من قصيدة عبد الوهاب البياتي يقول فيه :

قلت لهم تعود
لكنك احترقت في الموانئ البعيدة
وكانت القصيدة
سلاحك الوحيد يا حميدة " . ص ٩

وتصبح هذه السطور الشعرية نسيجا من أنسجة الرواية من خلال مزج النصين : الروائي والشعري معا في نص واحد هو النص الروائي ، وهذا المزج هو الذي يشكل النسق التركيبي في النص .

٤- تحفيز الدلالة الموضوعية :

وهو التحفيز الذي يعني بالكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والأدبية والنفسية والأسطورية والفولكلورية والصوفية والتوليدية التي يطرحها النص الروائي . ومن ثم ينقسم تحفيز الدلالة الموضوعية إلى عدة مستويات هي :

١- تحفيز الدلالة السياسية .
٢- تحفيز الدلالة الاجتماعية .
٣- تحفيز الدلالة التاريخية .
٤- تحفيز الدلالة الحضارية .

٥- تحفيز الدلالة الأدبية .

٦- تحفيز الدلالة النفسية .

٧- تحفيز الدلالة الأسطورية .

٨- تحفيز الدلالة الفولكلورية .

٩- تحفيز الدلالة الصوفية .

١٠- تحفيز الدلالة التوليدية .

ويشكل هذا النمط التحفيزي بعداً محورياً في الرواية المعاصرة نقف عند بعضها على سبيل التمثيل . على أنه ليس بالضرورة أن كل هذه الأنماط التحفيزية الدلالية توجد في كل رواية بل إن نمطا تحفيزيا دلالياً أو عدة أنماط تحفيزية هي التي تشبع في النص دون غيرها .

٤-١- تحفيز الدلالة السياسية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل أو يكشف الأبعاد السياسية المطروحة في النص الروائي .

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز الدلالة السياسية في العديد من مشاهد الرواية من أولها إلى آخرها ، حتى أن الرواية تبدأ بهذا البعد عندما يرسم الكاتب شخصية الرجل المنتظر في الساحة ويصفه بأنه رجل يرتدي معطفا أسود طويلا . فيكون الوصف لهذه الشخصية أقرب إلى وصف المخبرين السريين ، أو أولئك الذين يعملون في أجهزة الاستخبارات السلطوية ، فيكشف هذا الوصف عن تحفيز الدلالة السياسية . ويتحقق هذا الكشف عندما يلتقي الراوي بهذا الرجل في غرف عديدة داخل السجن أو المتاهة أو البيت المعزول .

ويتضح هذا التحفيز أيضا في الحوارات التي تدور بين الشخصيات لاسيما حوار الراوي و " عزام أبوالهور " ، حول كيفية جمع السلطة للمعلومات واللجوء إلى التلفيق في حالة عدم توفر المصادر . فيقول عزام أبو الهور للراوي : " إذا وجدت أن لا مصادر لديك أو لدى الآخرين تعينك في دراستك ، ماذا تفعل ؟ واحد من إثنين إما أن تعتذر فلا تكتب

شيئا . أو ، أو - انتبه ، أرجوك لما أقول - تختلق من عند سيادتك كلاما ، قد تزعم أنك استخلصت بعضه من مصادر (وهمية بالطبع) . أو أنك قد تختلق وتلفق ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم ، هذه الحالة هي التي نجابهها في معظم نشاطنا اليومي . الاختلاق ، التلفيق أو إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار . . أنت لست معي ؟ " ص ٥٢ وهنا يتضح من نمط الحوار تحفيز الدلالة السياسية من حيث تعرية سلبيات الواقع السياسي المعيش .

كذلك نجد رفض الراوي للقهر السياسي والحصار والسجن في كلمته التي ألقاها في حفل العشاء يقول : " هذه الليلة لياليها الآن ، أيها السادة تخنقها الدماء وراء بابكم الكبير هذا ، وراء مصراعيه السامقين ، تتراكم الجثث ، آباؤنا ، أبناؤنا ، أطفالنا ، نساؤنا يقتلون في كل لحظة بوحشية منظمة في كل لحظة بيوتنا تنسف ومدننا تحرق " . ص ٨٨ .

وهذا الرفض يشكل حافزاً للدلالة السياسية في النص ، ويستمر حتى نهاية كلمته بحث المساجين والبسطاء والمثقفين على التمرد على الظلم والقهر والحصار . والشواهد في الرواية عديدة على هذا الحافز لكننا وقفنا عند هذه النماذج على سبيل التمثيل .

* * * *

II- وفي رواية " الصياد واليمام " نجد تحفيز الدلالة السياسية في العديد من المواضع منها: سرد الراوي للحروب والمعارك العسكرية التي وقعت بداية بحرب العلمين مروراً بحرب فلسطين والقناة وبورسعيد ونهاية بحرب اليمن ويحملها الكاتب أبعاداً سياسية معينة مثل سخرية زميل الصياد من السلطة لأنها فصلته عندما تسبب في تأخير قطار كان يحمل أسلحة لاستخدامها في حرب اليمن ، وتعرية الواقع السياسي الذي تسبب في إندلاع معارك حربية الخاسر فيها هو الشعب .

وتكون شخصية شقيق العجوز رمزاً للشخصية الوطنية التي تضحي بحياتها في سبيل حرية الوطن يقول العجوز عنه " كان أبي يعذبه كثيراً لشقاوته وهو صغير ، مات أبي فتطوع في حرب فلسطين وعمره ثمان عشرة سنة . عاد برصاصة مستقرة جوار القلب

ويزفر متحدثا في السياسة " . ص ٦٤ . ويواصل العجوز سرد حكاياته لاسيما الحروب التي خاضها لأجل الحرية والاستقلال والعدل .

III- وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد تحفيز الدلالة السياسية في تجسيد الكاتب للممارسات القمعية داخل السجن في عدة مواضع منها غضب الضابط مدير السجن من حميدة عندما تدخل في لعبة الشطرنج بين المدير وصديقه يقول المدير للسجان : " تعال خذه في زنزانة منفردة ريثما انظر في أمره " . ص ٣٦

ويتمثل هذا الحافز أيضا في تجسيد الصراع بين المجتمع والسلطة خاصة انتخابات النقابات التي تجعل السلطة ترصد تحركات أعضائها يقول : " أذكر مرة برقة متوسلة :

- اشتراكك في انتخابات النقابة لفت أنظار السلطة ، فعلام تصر على كتابة مقالات تدينهم بها ؟ " ص ٤٧ .

وهكذا نجد أن التحفيز السياسي يتمحور حول جدلية الصراع بين السلطة والمجتمع من ناحية والتطلع للحرية والخروج من السجن من ناحية أخرى .

٤-٢- تحفيز الدلالة الاجتماعية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد الاجتماعية في الواقع الحياتي المعيش من خلال النص الروائي .

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز الدلالة الاجتماعية في كثير من مشاهد الرواية ولكن نقف عند بعضها على سبيل التمثيل ومنها موقف الصراع الداخلي بين عزام أبو الهور ، وعليوي ، حيث يطمح عليوي في الاستيلاء على وظيفة " عزام أبو الهور " ، ويحاول قدر استطاعته تنفيذ أوامر السلطة وحصار الأبرياء حتى ينال وظيفة عزام . وهذا الصراع يشكل تحفيزاً للصراع الاجتماعي داخل فئات المجتمع بل داخل الفئة الواحدة في المجتمع الواحد . على أن التناقض في الواقع الاجتماعي هو الذي يشكل تحفيزاً بارزاً في نص الرواية . لذلك يقول الراوي عندما تقع عينه على إحدى الفتيات الثلاث : " ولثانية واحدة رأيت في محياها تناقضات الدنيا كلها ،

رأيت التـفـجع ، ورأيت المجـون ، رأيت الشـبق ورأيت انكار الذات ، رأيت الغـواية ورأيت الصـد ، رأيت القـدرة على كل شيء ورأيت العـجـز المطلق " ص ٧٢ . فـهـذا التناقض يعد تحفيزاً لكشف الأبعاد الاجتماعية التي يعيشها الواقع .

II- وفي رواية " الصـيـاد واليـمـام " نجد تحفيز الدلالة الاجتماعية يشكل ملمحاً بارزاً ، خاصـة المفارقات الاجتـمـاعـيـة التي يجسدها الكاتب ، والمعاناة التي تعانيها الطبقة المتوسطة والمعدمة ومثال ذلك حالة البؤس التي يعيشها عمال السكة الحديد ، ومنهم والد الصياد يقول الراوي : " كانت ثياب أبيه في تلك الليلة أكثر اتساخاً ، علق بها مازوت كثير ، وكذلك كانت يداه التي لم يفلح الجاز في تنظيفها تماما ، والتي كثيراً ما قلبهما أمامه داعيا إياه أن يجتهد لينجح حتى لا يصبح " عسكري دريسة " ، فلا ذنب له كي يخلع القـضـبـان القـديمة ويركب الجديدة ، أو يحـمـل الفلنكات الخشبية والحديدية الثقيلة ويحفر أرضاً بهمة".ص٧.

ويحاول الراوي طوال الرواية التعبير عن قضايا الطبقات الشعبية الكادحة ، لذلك نجد جميع شخصياته من هذه الطبقة مثل شخصيات ؛ الأب ، والأم ، والعم ، وقمر ، والشرطي، والعـجـوز ، وهند ، وأم هند ، ومـرعـي أبو الدهب ، ورفـاق البـار ؛ كـمـال ، وسـلامـة ، ومصطفى . وعـمـال الدريسة ، ويكرر الراوي نمط الحياة البائسة التي يعيشها العمال في معظم الرواية .

ويصور حالة عمال مكابس القطن وهي ليست أحسن حالاً من عمال الدريسة فيقول : " كان قد حصل على عمل في مكابس القطن بحي " كفر عشري " ، صار " قبانيا " يزن البالات ، وكان يبذل جهداً كبيراً في أن يمض أيامه في صمت يطرد كل هاجس ألم . كان يعرف أنه لو تكلم سيحكي ويشكو والوجوه حوله متعبة " . ص ٢٤ .

وفي واقع يموج بالمتناقضات وانقلاب المعايير لابد أن تطفو على السطح طبقة معدمة تعاني شظف العيش وقسـوته ولذلك عندما يصـور حـيـاة هذه الطبقة يقول : " لا يوجد بالمنطقة غير بعض المساكين يترزقون من جمع الغلال الساقطة على الأرصفة مثل " هند " وأمها ، وهؤلاء تتركهم الشرطة كما تترك عمال الدريسة ، وهم يعودون من العمل ، حاملين

اخشاباً وألواح صاج قديمة ، فهم يخبزون بالخشب ويشعلونه للتدفئة ، يقيمون بألواح الصاج عشاً للدجاج " . ص ٣٥ .

وهكذا نجد الراوي يظل في بقية أحداث الرواية مخلصا في التعبير عن هذه الطبقة الكادحة ، فيعني بتصوير مشقة العمل عند عمال الفرفرة بالمحلج حتى أصبحت صدورهم مضغوطة للداخل ، وظهورهم منحنية ، وأقدامهم حافية . ويصور التناقض الاجتماعي فيقول : " قرى وحقول ، ناس تتحدث في الهواء الذي يسع كل شيء ، حفاة وعراة ولصوص قطارات تتكدس فيها العربات والأجساد . أخرى تنظر العيون فوق الأرصفة إلى ما يطل من خلف زجاجها اللامع من البلور " . ص ٥٧ .

كما يصور مطاردة السلطة للبسطاء في قوتهم اليومي ، حتى أن والد هند عندما جرب أن يعمل ماسحاً للأحذية طاردته الشرطة . وكلما جرب مهنة يحاول أن يقتات منها يجد المطاردة تلاحقه . وهكذا نجد أن تحفيز الدلالة الاجتماعية الذي تمثل في تصوير التناقض الاجتماعي والطبقة الكادحة المطاردة يشكل ملمحاً بارزاً في المتن الروائي .

* * * *

III- أما تحفيز الدلالة الاجتماعية في المستنقعات الضوئية فقد اتضح في تناقض التقاليد والاعراف الاجتماعية التي تدين فتاة لم ترتكب جرما في حياتها يؤذي أحداً . ولكن أخويها يقتلانها بحجة مخالفتها الأعراف الاجتماعية في الممارسات السلوكية .

كما تجسد هذه الرواية الصراع بين المساجين والسجان والمدير يقول " أعلنت صفارة السجن عن بدء فترة الراحة ، المساجين يهرعون ضمن مجموعات صغيرة نحو أقرب ظل حميدة يترك معوله منغرساً في الأرض ، هو تعود أن يجلس وحده في ظل خزان المياه . . . سمعت أن أحد الوزراء قريبه " . ص ١٤ .

وهنا يعبر الراوي عن انقلاب المواضعات الاجتماعية في المجتمع العربي ، حيث يعبّر عن عدم ثقة المجتمع في معايير السلطة .

٤-٣- تحفيز الدلالة التاريخية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد التاريخية سواء على مستوى الشخصية التاريخية أو النص التاريخي أو الحدث التاريخي أو اللغة التاريخية . ويشيع هذا النمط التحفيزي في الرواية التاريخية أو التسجيلية أو الفنية التي تعتمد على توظيف الموروث التاريخي .

ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضاءل هذا النمط التحفيزي لأن الرواية لا تعتمد كثيراً على توظيف الموروث التاريخي بل قد ترد بعض الأسماء التاريخية للشخصيات أو الأحداث وروداً سطحيا ، وهذا بدوره يؤدي إلى عدم تغلغل أو شيوع هذا النمط التحفيزي في سياق الرواية .

أما في رواية " الصياد واليمام " فإن تحفيز الدلالة التاريخية يتمثل في المواقع والأحداث التاريخية مثل حروب العلمين في الحرب العالمية الثانية وحرب فلسطين ، وحرب القناة ، وحرب بورسعيد وغارة الساعات الست على الاسكندرية التي شاهدها الصياد أثناء ركوبه القطار . وفي الشخصيات التاريخية مثل شخصيات هتلر وتشرشل والنحاس ويحملها الكاتب أبعاداً ايحائية ودلالية .

٤-٤- تحفيز الدلالة الحضارية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد الحضارية في النص الروائي من حيث التأثر والتأثير والقيم الإنسانية للأنا الذاتية والاجتماعية ، ويتضح هذا التحفيز في الرواية المعاصرة لاسيما روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب .

ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضاءل تحفيز الدلالة الحضارية على مستوى التأثر والتأثير ، لكنه يتضح في جانب تصوير القيم الإنسانية للأنا الذاتية والاجتماعية ، فيسرد الراوي على لسان الجراح في غرفة العمليات نظرة الثقافة الفرنسية للإنسان المعاصر وواقعه فيقول : " لعلكم تذكرون الشاعر الفرنسي أندريه بريتون وعبارته المشهورة ، التي كتبها أمام شبابه وهو في حالة شبه حلمية : " هناك رجل مشطور شطرين بالنافذة " ص ١٠٧ .

فيتضح تحفيز الدلالة الحضارية في النص الذي يسوقه الراوي على لسان الشاعر الفرنسي ، والذي يعبّر عن التمزق والضياع والانفصام الذي يعيشه الإنسان المعاصر .

ويتابع الراوي تحفيز الدلالة الحضارية أيضاً من خلال تصوره لواقع الحياة الإنسانية فيسرد الجراح نظرته للذات الإنسانية ونظرة الحضارات المختلفة إليه ، وكيف أن الإنسان مشطور إلى نصفين لأنه يعاني من المتناقضات في الواقع المعيش يقول : " خذوا الحكمة من أفواه المجانين لأن هذا هو ما أراده هو وزملاؤه من الشعراء والفنانين أن يوحوا به جميعا ، فأرادوا لأنفسهم نوعاً من الجنون ، يؤكد نهم في الوقت نفسه روعة الكيان الإنساني وتعقيده، وامتلاءه بكل ما لم يستطع مفكرونا تعليله منطقيا ونهائيا ، مع أن حضارات الإنسان كلها تنبثق منه ، فهذا الرجل المشطور شطرين الذي حدس به الشاعر الفرنسي إنما هو الإنسان وهو يحاول أن يرى بعينيه كلا الوجهين من كيانه ويوحد بينهما الوعي واللاوعي ، العقل والغريزة ، الواقع والرؤيا " . ص ١٠٧ .

فيتضح أيضاً أن تحفيز الدلالة الحضارية هنا يتمثل في التناقض الذي تعيشه الإنسانية في كل الحضارات ، وهذا التناقض هو ما يؤدي بالإنسان إلى الشعور بالانشطار والتمزق والانفصام .

٤-٥- تحفيز الدلالة الأدبية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل أبعاداً أدبية سواء على مستوى الشخصية الأدبية أو النص الأدبي أو الحدث الأدبي . ويتضح هذا التحفيز في الرواية المعاصرة خاصة تلك التي تلجأ إلى استلهام الموروث الأدبي .

ففي رواية " الغرف الأخرى " نجد تحفيز الدلالة الأدبية في بعض مشاهد الرواية منها أبيات المتنبي التي استوحاها الراوي نمر علوان يقول : " فإن ثمة أبياتا للمتنبي أيها السادة، تتردد في خاطري ، وتتمنع على النسيان حتى في ذاكرتي ، تعرفونها جميعا ولاشك : "كلما أنبت الزمان قناة / ركب المرء في القناة سنانا " . تأملوا ذلك جيداً معي . . . كان المتنبي بلغة اليوم واقعيا ، لا يخدع بشيء ، وقد رأي من البشر ما أقنعه بمقولته الشهيرة: " والظلم من شيم النفوس فإن تجد / ذا عفة فلعله لا يظلم " . فالحالة الطبيعية لديه هي

أن تتصف نفس الإنسان بشيمة الظلم ، أما إذا تعففت عنه فلأن فيها ضعفاً " . ص ٨٧ ويستمر الراوي في سرد أبيات شعرية للشاعر أندريه بريتون تعد تحفيزاً أدبيا للتعبير عن حالتي الضياع والتمزق التي يعيشها الإنسان المعاصر .

كما نجد تحفيز الدلالة الأدبية في استيحاء الراوي لنص أدبي للكاتب الإنجليزي الساخر جوناثان سويفت بقول النص " الحياة مأساة مضحكة ، وذلك أردأ أنواع التأليف " ص١١٤ ويتضافر هذا النص مع النصوص الشعرية المستوحاة للمتنبي وأندريه بريتون ليعبّر عن التناقض السائد في الواقع الحياتي المعبش . ومن ثم نجد تحفيز الدلالة الأدبية يسهم في التعبير عن الواقع وكشف أنماطه وتناقضاته وتداخل معاييره .

وتخلو رواية " الصياد واليمام " من تحفيز الدلالة الأدبية ، ويتضاءل هذا النمط التحفيزي في رواية " المستنقعات الضونية " فلا يرد إلا مرة واحدة في استيحاء الكاتب لنص شعري للبياتي بتصرف يفتتح به الرواية .

ويعد هذا النص تحفيزاً للدلالة الأدبية من حيث تحميله النص الشعري أبعاداً دلالية وإيحائية، فالمثقف العربي لا يملك غير الكلمة لكن الكلمة لا تجدي شيئا في واقع يموج بالمتناقضات ويسود فيه السيف وينزوي القلم .

٤-٦- تحفيز الدلالة النفسية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد النفسية المطروحة في النص الروائي من خلال التداعيات النفسية والمونولوج الداخلي والخارجي والمناجاة النفسية . ويشكل هذا التحفيز محوراً جوهريا في الرواية المعاصرة لا سيما الرواية النفسية ، ورواية تيار الوعي .

ونجد تحفيز الدلالة النفسية في رواية " الغرف الأخرى " في كثير من مشاهد الرواية ، لاسيما حالات الشعور بالحزن واليأس والاحباط والاكتئاب التي تصيب الشخصية ، وقد تصل هذه الحالات الشعورية إلى حد فقدان الذات لذاتها ونقف عند بعض مشاهد هذا التحفيز على سبيل التمثيل ومنها شعور " عزام أبو الهور " بالحزن والضياع وفقدان الذات عندما يشاهد عليوي بجبروته وسطوته وتآمره ودهائه وكذلك شعور راسم عزت باليأس

والسأم عندما يشاهد الإنسانية المعذبة خلف القضبان الزجاجية والحديدية والجدران الصماء تعاني الحصار ، وتتطلع للحرية .

وكذلك التبرير النفسي الذي يلجأ إليه عليوي ويشرحه للراوي نمر علوان في النظر إلى المشكلات والتعقيدات التي تطرأ على الإنسان في واقعه . وأن الذات لو تركت على سجيتها - دون تدخل من العقل في فلسفة القضايا ودراسة مسبباتها - فسوف تصل إلى حالة التوائم النفسي . يقول عليوي لنمر علوان : " لم لا تدع هذا التوق الغامض في أعماق ذاتك - يجري على سجيته دون التدخل والرقابة منك والاصرار على معرفة السبب والنتيجة ؟ لم لا تتيح لنفسك أن تتلقى ما لا تدركه الحواس ، لكي تكتشف ما هو أبعد منها ؟ " ص ٧٦ . كما أن الراوي " نمر علوان " يفقد التعبير عن ذاته ويصبح ورقة في يد عليوي يقلبها كيفما يريد ، حتى أن الراوي لم يملك حق التوقيع عن ذاته ووقع عنه عليوي.

ويتضح تحفيز الدلالة النفسية المتمثل في فقدان الذات لذاتها أيضا في الكلمة التي ألقتها لمياء والتي تصرح فيها بحالة التأرجح التي تنتابهم وتجعلهم يعيشون حالة التمزق وعدم الدقة في تحليل الأمور ، ويصرح الراوي بهذا الانفصال النفسي بقوله : " أليس في ذلك كله إثارة إلى ذلك الشرخ العميق في الذات ، هذه الذات التي تصطرع فيها الأضداد اصطراع الكافر مع المؤمن ، اصطراع الماجن الذي لا يبغي من الدنيا سوى لذته ، مع الورع الذي يبكي على الدنيا ولا يبغي منها سوى رضا خالقه ؟ " ص ١١٤ .

وهكذا نجد أن تحفيز الدلالة النفسية يتمثل في الشعور بعدمية الذات وتناقضها . عند معظم شخصيات الرواية خاصة شخصيات نمر علوان ، وهيفاء ، وعفراء ، وعزام أبو الهور.

ويتضح تحفيز الدلالة النفسية في رواية " الصياد واليمام " في عدة مواضع منها :

١- حزن الأم على زوجها الذي مات وعانت بعده التشريد والضياع ، والصرع والجنون وانسحاق الذات والعدمية .

٢- صراع الزمن والذات حيث تشعر الذات بالذوبان والتلاشي بينما الزمن يجرف كل ما أمامه دون توقف يقول عقب حزنه على اختفاء قمر والشرطي : " كانت قمر حقيقة حتى أمس وها هي اختفت ومعها كشك الشاي بيتها . كذلك كان الشرطي الذي ما عرفه إلا متأخراً ليحدثه بأشياء غريبة . لكن ما يزال في اليوم بقية ، وقد يعرف شيئا عنهما وقد لا يعرف . لا يقين إذن . لا يقين ، حتى صوت الريح التي عادت تشتد لا يعرفه . ولا يعرف ما إذا كان قول زوجته في الصباح عن البرد الشديد حقيقة أم وهما ولكن ماذا عساه قد نسي وحاول أن يتذكره . لا يهمه ذلك ولن يهمه فيما بعد " . ص ٤٦ .

٣- الحالات الشعورية الحزينة التي انتابت الصياد عقب اختفاء كل رفقائه ، واستحضاره صورة زميله الذي علمه الصيد واختفى ، وارتياده البار وانغماسه في شرب الخمر حتى ينسى بقول : " صار الجرسون يعرض عليه الأصناف ويطلب أن يجربها ، لاحظ مع مضي الأيام أن الخمر تجلب نوعاً خبيثا من الحزن يتسرب إليه مع كل كأس ، ترك نفسه لذلك الحزن العجيب " . ص ٤٧ .

٤- استحضار الصياد صورة زوجته في حالة أشبه بالمناجاة النفسية والتداعي النفسي الحر للمعاني وذلك في كثير من مشاهد الرواية .

٥- حزن العجوز على أخيه الذي اختفى بعد خوضه عدة حروب وطنية بقول : " رأى صياد اليمام أمامه لأول مرة وجها هرماً يبكي بدموع شحيحة ، حاول العجوز أن لا يسقط كوب الشاي من يده المرتعشة " . ص ٦٥ .

٦- حزن الصياد على موت طفله طوال الرواية ، فقد ظل يشعر بالضياع والعجز في كل رحلات صيده ، حتى أنه لم يستطع صيد يمامة قرابة خمس سنوات . يقول : " يمد يده بعيداً يلمس اليد الطرية للطفل الجميل ، ينظر فلا يراه ، تتحرك الدموع تحت الأجفان، يعرف صياد اليمام الآن أن الدموع تختلف ويختلف البكاء ، لكنه يبكي لأول مرة بحق " . ص ٨٧ .

ويتضح تحفيز الدلالة النفسية في " المستنقعات الضوئية " حيث تشعر الذات بالقهر نتيجة حصار السجن وتعذيب السجان ، واختلال معايير الواقع ، وتناقض الأعراف

الاجتماعية ، حتى أن حميدة من شدة قسوته على نفسه كان السجان يشفق عليه ويقول : " بإمكانك أن تفرح ولو فرحة صغيرة ، أم أن الفرح والحزن تساويا لديك ؟ " ص ١١

ويشكل حافز الدلالة النفسية ملمحاً بارزاً في هذه الرواية حيث تعتمد في بنائها على تيار الوعي لا سيما حالات التداعي النفسي والمناجاة النفسية والمونولوج الداخلي والخارجي حتى أن كل مشاهد الرواية تعتمد على هذه الحالات الشعورية والنفسية . ولكننا وقفنا عند مشهد واحد على سبيل التمثيل لا الحصر .

٤-٧- تحفيز الدلالة الأسطورية :

ونعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد الأسطورية في النص الروائي سواء على مستوى الشخصية الأسطورية أو الحدث الأسطوري أو الرؤية الأسطورية . ويحمل هذا التحفيز أبعاداً دلالية للتعبير عن الواقع المعيش . ونجد هذا التحفيز في الرواية المعاصرة خاصة التي تعتمد على استلهام الموروث الأسطوري .

* * * *

I - وفي رواية " الغرف الأخرى " نجد تحفيز الدلالة الأسطورية تمثل في الرؤية الأسطورية التي دارت حولها الرواية ، وهذه الرؤية اتضحت من الافتتاحية الأسطورية للرواية حيث الحكاية الخرافية التي تصدرت الرواية والتي تعد خلاصة الرؤية الأسطورية التي دارت حولها الرواية . فالحكاية الأسطورية تسرد الدخول الاختياري للمتاهة أو لنقل للغرف الأسطورية ولكن بعد ذلك يصعب الخروج منها وهذا ما حدث للراوي غمر علوان أو عادل الطيبي أو فارس الصقار فقد استقل السيارة مع الفتاة الحسناء عفراء بإرادته ولكنه عجز بعد ذلك عن النزول منها وعجز عن رفضه دخول البيت المعزول ذات الغرف والدهاليز الأسطورية وعندما دخل لم يستطع الخروج . ومثلما اعتمدت الحكاية الأسطورية في أول الرواية على التناقض وعدم منطقية الأحداث كذلك اعتمدت الرواية على تناقض الأحداث وعدم منطقيتها . وتحفيز هذه الرؤية الأسطورية هو الذي شكل الأبعاد الدلالية المطروحة في سياق النص الأدبي .

II- وفي رواية " الصياد واليمام " يتضح تحفيز الدلالة الأسطورية على مستوى الرؤية ، حيث يحمل الشخصيات أبعاداً أسطورية ومن هذه الشخصيات شخصية " الأم " التي يلصقون بها بعداً أسطورياً يرتبط بتقمص الجن لها ، خاصة بعد موت زوجها وحزنها الشديد عليه ، يقول : " هل يمكن أن يتزوج أنسي من جني ؟ وهل حقا حين رأى أبوه أمه أول مرة كانت جالسة على حافة ترعة في منتصف الليل عارية ورجلاها في الماء ؟ لو كان هذا فأي عذاب عرفته أمه ولا يذاع . والأب الطيب يعتقد أنها جنية خرجت له من الماء"ص١٩ .

فالتحفيز الأسطوري يعكس غياب الوعي الفكري في الأوساط الشعبية وسيطرة الخرافة على مقدرات الأمور . وظلت الأم متعلقة بالزوج الذي مات حتى بعد موته ، وعندما طلب منها ابنها الرحيل رفضت قائلة " أبوك يناديني . أنتظر حتى أموت " . ص٢١ وهكذا يرتبط في أذهان الوسط المحيط بها أنها جنية ومن الممكن أن تختفي تحت الأرض أو فوقها في أية لحظة .

كذلك يضفي الراوي رؤية أسطورية على شخصية الجبار ، تلك الشخصية البسيطة لكنها من وجهة نظر الشرطي تحمل أبعاداً أسطورية خارقة للعادة يقول الشرطي للصياد : "كان الجبار قويا ضخما ويأتي ليدفع العربات بيديه ، أو يحمل نصفها على ظهره ويسير بها والجنود الإنجليز يتفرجون عليه ، ويضحكون ويعطونه نقوداً " . ص ٣٠

ويضفي الشرطي بعداً أسطوريا على الصياد نفسه ويحاول أن يذكره بأنه - أي الصياد - استطاع رفع عربة بضاعة على ظهره خرجت عن القضيب ووضعها فوقه . وهذه الرؤية الأسطورية تعكس أمرين الأول سيطرة الخرافة على الواقع من ناحية ، والثاني ، أن الطبقة الشعبية وحدها هي القادرة على التغيير .

كما يضفي الراوي بعداً أسطوريا على الشجرة التي جاوزت من العمر مائة عام وكان العجوز دائما يجلس تحتها ويقول عنها إن ظلها عجيب بارد كالثلج ، تسقط الأمطار حولها ولا تطولها ولا تصل إليها الريح الباردة ، وبداخلها في الشتاء شمس وبالصيف قمر وتضئ

حولها بالليل وتحتها ، لكن أحداً لا يصدقه ، فالعجوز يضفي هذه الرؤية الأسطورية على الشجرة بغية تقديس المكان والشجر ، لأن هذا المكان هو ما يملكه طوال حياته ولا يملك غيره ٠

وتتضح الرؤية الأسطورية على مستوى الصورة عندما تتزاحم المتناقضات في وعي الصياد وهو يشرف على نهايته في داخل العربة يقول : " تتسلل بهدوء إلى جسمه قوة عارمة ويحتد بصره ، لا يرى إلا ثيابا بيضاء تختلط بثياب سوداء تختلط بدم وتتبعثر وسط ريح تأتي من كل الأركان وتصنع في تبعثرها أشكالاً مفزعة لطيور ذات أجنحة من شعر وحيوانات ذات مناقير ، ورجال بوجوه أطفال ، وأطفال عجزة ، ونساء تلتصق ظهورهن بظهور الرجال ويمشون ككائن واحد معذب يلوح بأياديه الأربعة المنقسمة في الناحيتين برغبة أزلية أن تلمس بعضها بعضاً ٠ ص ٩١ ٠ وهكذا يتشكل الحافز الأسطوري على مستوى المكان والشخصية والصورة ٠

٤-٨- تحفيز الدلالة الفولكلورية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل أبعاداً فولكلورية في النص الروائي ، سواء كان هذا الفولكلور يتمثل في العادات والتقاليد والأعراف أو في الملبس والمأكل والمشرب والمأوى ٠ بحيث يكون لها أبعاد دلالية في سياق النص ٠ ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات المعاصرة ٠

ففي رواية " الغرف الأخرى " نجد تحفيز الدلالة الفولكلورية في بعض المشاهد ، على الرغم من أن هذا النمط لا يشكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية ٠

ومن هذه المشاهد الفولكلورية ما يتصل منها بملابس الشخصيات مثل شخصية الرجل صاحب الازرار النحاسية أو الذهبية ويعني به شخصية عليوي ، فقد ظل الراوي طوال الرواية يتناول هذه الشخصية مقترنة بالزي الذي ترتديه ليكون دالاً على الزي الرسمي السلطوي وعلى الممارسات التآمرية التي يقوم بها طوال الرواية ٠

ويستخدم الزي الشعبي أيضا تحفيزاً للدلالة الفولكلورية في وصفه الذي كان يرتديه

عليوي في أحد المطارات العربية فقد كان يرتدي عباءة خليجية والكوفية والعقال وكأن عليوي الدال على رجل السلطة المتآمر يتكرر في كل زمان ومكان وفي كل العواصم والمطارات العربية . فعندما هجر الراوي واقعه ورحل إلى بلاد عربية أخرى فوجد عليوي لا تتغير صورته السلطوية سواء ارتدى الإزرار النحاسية أو العباءة الخليجية والعقال والكوفية .

وهنا يتضح مدى البعد الدلالي الذي يعبّر عنه التحفيز الفولكلوري . أما التحفيز الفولكلوري في " الصياد واليمامة " فقد كان ضئيلا واقتصر على وصف ملابس الشرطي ، وملابس عمال الدريسة وعمال المحلج ، والعجوز ، وهند . وفي " المستنقعات الضوئية " اقتصر التحفيز الفولكلوري على لفظ المرأة الدشداشة - في إشارة إلى الثوب الذي يرتديه الرجل الخليجي وتنكرت فيه المرأة حتى تستطيع الدخول إلى سجن الرجال ويتكرر هذا الوصف في عدة صفحات في الرواية هي (١٨ - ١٩ - ٤٦ - ٦١ - ٦٣) ، وكذلك وصفه للعبة الشطرنج . غير أن التحفيز الفولكلوري كان ضئيلا في المتن الروائي .

٤-٩- تحفيز الدلالة الصوفية :

ويعني به التحفيز على مستوى الشخصية الصوفية أو النص الصوفي أو الحدث الصوفي أو اللغة الصوفية أو الرؤية الصوفية . ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات المعاصرة لاسيما الروايات التي اعتمدت على استلهام الموروث الصوفي .

ولا يشكل هذا التحفيز ملمحاً بارزاً في رواية " الغرف الأخرى " حيث لا نجد تحفيزاً للدلالة الصوفية إلا على مستوى الرؤية ، حيث تعتمد الرؤية الأسطورية على الأفعال الخارقة للعادة واللامنطقية في سياق الأحداث وهذه الرؤية تشكل ملمحاً في الرواية حيث تعتمد أحداثها على اللامنطقية في السياق الواقعي لكنها منطقية في السياق الفني . وتشترك الرؤية اللامنطقية هنا مع الرؤية الصوفية من ناحية ، والأسطورية من ناحية ثانية، لأن كلتا الرؤتين تعتمد على أفعال خارقة للعادة .

ورواية " الغرف الأخرى " تعتمد على هذه الرؤية اللامنطقية من حيث البداية الأسطورية الخارقة للعادة التي بدأ بها الراوي الأحداث . وظلت الأحداث بعد ذلك تسير

على هذه الوتيرة حتى نهاية الرواية . فنجد أن الراوي في داخل الغرف وممراتها ودهاليزها يجد أحداثا لا منطقية فالغرف تتلون بألوان مختلفة تصبب الجالس فيها بالدوار كالغرفة الزرقاء أو السوداء أو البيضاء ، أو غرفة العمليات ، والجدران زجاجية صماء لا تكشف ما بداخلها والأبواب تفتح وتغلق آليا وفق أجهزة تحكم عن بعد ، والراوي لا يستطيع التحرك أو الانتقال إلا بخطوات محددة ومرسومة له ، ويجد أشخاصا يعذبون لا يدري ماهية جريمتهم ، وأشخاصاً يجلسون في قاعة المسرح مندهشين في ذهول أبدي ، وآخرين يمرحون ويتشاجرون ، وتتداخل أصوات البشر مع أصوات الحيوانات والطيور والزواحف والبرمائيات والكائنات المختلفة والراوي عاجز عن تفسير ما يحدث ويدور حوله من ممارسات وأفعال وسلوكيات ومشاهد مختلفة .

وتتمثل الرؤية الخارقة للعادة بالنسبة للراوي في فقدانه الاحساس والشعور بكل شيء حتى اسمه يظل طوال الرواية فاقداً لاسمه الحقيقي نتيجة الشعور بالضياع ، والمؤامرات التي تحاك من حوله وهو عاجز عن تفسيرها . وعندما يحاول الهروب من هذا الواقع إلى واقع آخر نجد أن هذه الممارسات اللامنطقية والأفعال الخارقة والمتناقضة في آن واحد تلازمه في الواقع العربي الآخر الذي انتقل إليه . لأن شبح وصورة شخصية علبوي تلك الشخصية الانتهازية والطفيلية والسلطوية البغيضة موجودة في كل العواصم والمدن العربية .

ونجد أن تحفيز الدلالة الصوفية يتمثل في هذه الرؤية الصوفية الخارقة للعادة ، والتي عكست لنا طبيعة الرؤية اللامنطقية التي تكتنف الواقع المعيش .

٤-١٠- تحفيز الدلالة التوليدية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل أبعاداً ودلالات خاصة بنسق الرواية ، وتختلف هذه الدلالات من رواية لأخرى ومن روائي لآخر وفق ضيعة الأبعاد التي يبغي الكاتب توصيلها . فقد يستخدم الكاتب مفردة بعينها ويرمز لها برمز ما أو بعد إيحائي معين ، ونفس هذه المفردة قد يستخدمها الراوي في رواية أخرى أو بعض الروائيين الآخرين ببعد رمزي آخر مغاير للأول . كصورة البحر أو الليل أو الغرفة أو النار أو الدم أو الأم أو الطفل

أو غيرها . فقد توحي برموز بعينها في رواية ما ونقيضها في رواية أخرى للكاتب نفسه أو لكتّاب آخرين .

ومثل هذه المفردات تشكل تحفيزاً توليديا لأن الكاتب هو الذي يولد مثل هذه الرموز والدلالات في نصه الروائي .

ويشكل هذا النمط التحفيزي ملمحاً في نسيج الرواية المعاصرة ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح التحفيز الدلالي التوليدي في لفظ الغرف ، فالغرف توحي بالمتاهة والحصار والضياع والموت والهلاك والسقوط في هذه الرواية ، والغرف دائما في هذه الرواية تجعل الشخصية محاصرة وتصيبها بالدوار يقول على سبيل التمثيل في أحد مشاهد الرواية : " لا . لم يتغير في الحجرة شيء عندما فتحتها . فأسرعت إلى الستارة وسحبتها جانبا عسى أن أستطيع لفت نظر من في الساحة إليّ . غير أن الستارة انسحبت عن جدار أصم ، لم تكن هناك نافذة ! كدت أضرب رأسي بالحائط إنه حائط حقيقي لا ريب فيه . أين النافذة إذن ؟ كانت ثمة ستارة كبيرة مماثلة على الحائط المقابل ، فركضت إليها وسحبتها بعنف . وإذا النافذة هناك ! شعرت بدوار قوي " . ص ٣٩ . ويستمر الراوي في وصف الغرفة والحصار الذي يعانيه والرغبة في الخروج من هذه الغرفة دون فائدة .

وفي رواية " الصياد واليمام " نجد تحفيز الدلالة التوليدية في بعض المواضع أهمها الربط بين صورة الأم والزوجة والاسكندرية والوطن ، ويقرنُ بين صورتي المحبوبة والاسكندرية فعندما يصف محبوبته ينتقل مباشرة لوصف الاسكندرية ويمزج بينهما ، ذلك الوصف الذي يجمع المتناقضين في آن واحد ، يقول " علمته أمه أن يحب العيون السود حين تواجه أشعة الشمس ، فيتألق البياض والسواد مبهرين . . . اقتربت منه فقال كم هي جريئة الاسكندرية ، هل حقا ستقبل عليه بالبراءة التي في عيني الفتاة ؟ أم لعلها الجسارة تختبئ في مهد جميل " ص ٥٨ . ويستمر في مزج الصورتين معا ، ولا يقف عند هذا الحد بل يحمل الشخصيات أبعاداً دلالية مثل شخصية قمر التي يتطلع إليها الجميع

ويودون التوحد بها . وشخصية شفيق العجوز رمز التضحية والفداء والوعي الفكري والعجوز الذي يوحي بعمق الأصالة المستنيرة، وغيرها من الشخصيات التي تحمل أبعاداً دلالية وإيحائية.

أما التحفيز التوليدي في " المستنقعات الضوئية " فقد اتضح في بعض المواضع منها: استخدام لفظ " المستنقعات الضوئية " وربطه بالسجن والحصار والقيود التي تحاصر الذات الإنسانية لاسيما قيود الاعراف الاجتماعية غير الواعية . يقول : " واحتواه الرواق الطويل المعتم ، وبلا وعي منه راحت عيناه تتابعان المستنقعات الضوئية التي يرسمها النور القادم من كوى في أعلى الجدار ، هي تضفي على الظلام وحشة محببة " . ص ٤٣ .

كما أن عمود الأسمنت والجدار الذي كان يجلس عنده حميدة يوحي له دائما بالعزلة والحصار والضياع والوحدة التي يعاني منها في سجنه الممتد بلا نهاية .

أما المقال الفكري الذي كان حميدة حريصا على نشره باسم مستعار فكان يعبِّر عن تطلع الراوي للوعي المستنير لذلك يقول حميدة : " مع الأيام أصبحت الكتابة بالنسبة لي مشاركة في الحرية التي في الخارج " . ص ٤٩ . وهكذا نجد أن كل كاتب يستطيع أن يولد مجموعة من الدلالات في متن الرواية ويجعلها تحفيزاً لبعد دلالي وإيحائي معين .

الخاتمــة

من خلال الدراسة النظرية والتطبيقية لآليات المنهج الشكلي لا سيما التحفيز الروائي نستطيع استخلاص النتائج الآتية :

١- إن الشكلانية الروسية تعد في طليعة الاتجاهات النقدية الحديثة التي حاولت أن تتجاوز ارتباط الفن بالواقع ارتباطا مباشراً وتجعل للفن خصوصية مميزة تنطلق من علمية اللغة برغم المعارضة الشديدة التي واجهتها من خصومها ، وعلى الرغم من وجود التشابه النسبي بين الشكلانية الروسية والنقد الجديد الأنجلو - أمريكي والبنيوية الفرنسية السوسيرية Saussurean إلا أن الشكلانية الروسية تعد في طليعة هذه الاتجاهات النقدية من حيث عنايتها بالشكل ومحاولة تخليصه من أسر الاتجاهات المضمونية .

٢- إن حركة تطور المنهج الشكلي مرت بمرحلتين : **الأولى** امتدت من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٢٠ ، ونشطت هذه المرحلة بأعمال فيكتور شاكلوفسكي الذي قدم بعض التصورات الأساسية ، كما قدم أعضاء في الأبوياز اسهامات مهمة في دراسة القصة ، واتسمت هذه المرحلة بوضع العمل الأدبي في دائرة الاهتمام رافضين المقاربات السيكلوجية أو الفلسفية أو السيسيولوجية ، وبوصف صنعة العمل الأدبي بمصطلحات تقنية ، كما حاولوا في هذه المرحلة أيضاً الاهتمام بالوظائف المتنوعة للنسق الواحد ، وثاروا على القواعد البالية من علم الجمال وعلم النفس والتاريخ ، لأن هذه القواعد كانت تحمل عوامل انهيارها من داخلها ، ورأوا أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى .

والثانية : امتدت من عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٣٠ وشهدت هذه المرحلة انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع كالشعر والدراما والمسرح والسينما ،

والحكايات الشعبية ، وشهدت تحول مجموعة شيوخ الأبوياز من مؤرخي أدب إلى اللسانيات ، وفيها اتسع مفهوم الشكل وضمنوا مفهومه معنى " التكامل " . وأصبح يشمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص من حيث المبنى والمعنى والتركيب والدلالة ، أي هي مرحلة تم فيها مزج الشكل بالمضمون والنظر إليهما نظرة إندماجية .

٣- عينت الشكلانية بالمقاربات الشكلية للقصة والشعر من حيث مزج الشكل بالمعنى . فكل شكل معين يطرح رؤية معينة ، وكل تشكيل لغوي في النص له معنى يتوافق معه . كما أن موازاة الوحدات التقديمية فيهما (الصورة في القصيدة والمشهد والحكاية في القصة) تؤلف تشكيلا واحداً لمعنى متعدد ، ومن ثم فإن اختلاف الأفكار العامة النقدية حول معنى العمل أمر ممكن ، لأن عمل الناقد اكتشاف للمعنى أكثر منه تفسير له . كما أن كلا الشكلين يقصد إلى صياغة الخصوصية أو تسيج التجربة ، ويتجه ما يدرك إدراكا حسياً ، وليس إلى المجرد ذهنياً ، وأنهما تشكيل لفكرة Formaulation . وهذا بدوره يؤكد تماثل البناء الأنطولوجي لكل الشكلين .

٤- إن مفهومي المبنى الحكائي والمتن الحكائي يعودان إلى جهود الشكلانيين الروس ، لاسيما جهود توماشفسكي وشلوفسكي ، والمتتبع للدراسات النقدية الأوربية والعربية المعاصرة ، لا سيما البنائية منها والدلالية يجد أنها لم تخرج كثيراً عن هذين المفهومين . إذ يرى توماشفسكي أن المتن الحكائي Fable هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل ويمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها (تلك الأحداث) أو أدخلت في العمل . أما المبنى الحكائي فيتألف من نفس هذه الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، أو بمعنى آخر يعني بالنسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو الروائي . كما عنى توماشفسكي أيضا بعلاقة كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي بالحوافز المشتركة والحرة . وقد طرأ بعض التطور على مفهوم توماشفسكي وفقاً لتطور النص الروائي المعاصر عند البنائيين والدلاليين . على أن بعض الدارسين العرب لهذين المفهومين

اهتموا بالجانب التنظيري كما هو عند الشكلانيين الروس وعند بعض البنائيين والدلاليين ، دون محاولة فهم هذه المصطلحات في سياقها التاريخي والمعاصر وطرح هذه المفاهيم على علاتها دون الوقفات المتأنية عندها من الناحيتين النظرية والتطبيقية يزيد من غموض المصطلحات وتداخل الرؤى وغياب المعايير النقدية الدقيقة .

٥- يعد السرد أيضاً أحد آليات المنهج الشكلي ، وترجع بدايات الاهتمام به إلى الشكلانيين ثم البنائيين والدلاليين ، ومنهم على سبيل التمثيل ايخنباوم Eichenbaum ، وجاكوبسون Jackobson ، وأوتو لودفيج Otto Ludwig ، وميخائيل باختين Mikhail Baktine وفلاديمير بروب Vladimir Prop ، وجيرار جنيت G. Genette ، وجوناثان كيلر Jonathan Culeer ، وروبرت شولز Robert Sholes ، ونورثروب فراي Northrop Frye ، ووايـن بوث Wayne Booth ، وكلود بريموند Claude Bremond ، وجريماس Greimas وغيرهم .

وقد اختلف هؤلاء في معالجاتهم لقضية السرد ، فقد أكد البنيويون الأوائل في نظرياتهم السردية على إطار التحليل الشكلي ، كما ناقش النقاد والسيميولوجيون والماركسيون التقاليد الثقافية والمحيط الاجتماعي ، أما الشكلانيون الروس فقد اهتموا في دراساتهم للسرد بالتقاليد الأدبية ، كما اهتم فريق آخر بموقف القارئ تجاه العملية السردية ، وفريق أخير عنى بوجهة النظر في العملية السردية .

٦- في الربع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية العربية في النقد العربي المعاصر ، وبرغم غلبة الجانب النظري على التطبيقي فيها إلا أن محور السرد احتل حيزاً كبيراً في النقد الروائي العربي ، وقد اعتمدت معظم هذه الدراسات أيضا على السردية الشكلانية والبنائية والدلالية .

٧- يعد التحفيز أيضاً أحد آليات المنهج الشكلي فقد عنى به كل من ايخنباوم ، وشلوفسكي ، وتوماشفسكي ، وعلى حد مفهوم شلوفسكي فإنه يعني به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج ، التوازي ، التأطير ، التعداد .. إلخ) ، ويقودنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما ،

والعناصر التي تشكل مادته هي المتن الحكائي واختيار الدوافع ، والشخصيات ، والأفكار .

كما عنى توماشفسكي أيضا بمفهوم التحفيز وأنواعه وتعدده من حيث علاقته بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، والفعل الموضوعي ، والخاصية التأليفية والواقعية والجمالية . وعنى به أيضا بعض البنيويين أمثال تزفتان تودروف ، وجريماس وغيرهما ، كما عنى به بعض النقاد العرب المعاصرين لكن معظم دراساتهم وقفت عند الجانب التنظيري ولم تضف جديداً على جهود الشكلانيين والبنيويين في روسيا وأوربا .

٨- حاولت هذه الدراسة أيضا بعد تتبع الجهود التنظيرية لآليات المنهج الشكلي عند الشكلانيين والبنيويين في روسيا وأوربا - بداية بالمقاربات الشكلية ومروراً بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي والسرد ونهاية بالتحفيز - حاولت تطبيق التحفيز - كأحد آليات المنهج الشكلي على الرواية العربية ، وذلك وفق تصور شلوفسكي وتوماشفسكي عند الشكلانيين وما طرأ على هذا التصور من تطور عند بعض البنيويين خاصة تودروف وجريماس ، وأضفنا ما رأيناه مناسبا من تصورات أخرى لهذه الحوافر وفق التطور الذي طرأ على الرواية المعاصرة على أن التطور الذي لحق بالتحفيز عند البنيويين جاء امتداداً للشكلانيين . ومن ثم حاولنا أن يكون تصورنا متوافقا مع التطور التاريخي للتحفيز من ناحية ومع واقع تطور الرواية المعاصرة من ناحية ثانية ، وعدم تكرار أنماط التحفيز التي تكررت في سياق التطور النقدي للتحفيز من ناحية ثالثة ، وعلاقته بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي من ناحية رابعة ومن ثم جاء التحفيز التطبيقي على النحو التالي :

أ - التحفيز السياقي البنائي ويعني به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء النص الروائي ، والتي يكون لها دور في بناء المبنى الحكائي من حيث التوازي أو التصاعد أو التنازل . وذلك من خلال تحفيز اللغة والشخصية والحدث .

أما التحفيز السياقي للغة فقد اعتمد على المشترك اللفظي وهو البنية

المركزية اللفظية التي تتكرر في كل سياقات النص وتشكل لازمة أساسية في السياق الروائي ، وعلى لغة المفارقة سواء كانت على مستوى اللفظ أو الموقف أو الصورة .

أما تحفيز الشخصية فيعنى به تناول الكاتب لشخصية ما بحيث تكون هذه الشخصية حافزاً لشخصية أخرى أو موقف أو رؤية أو حدث ، وتمثل تحفيز الشخصية في أربعة جوانب هي : الأول : التحفيز الفعلي للشخصية : أي الأفعال التي تقوم بها الشخصية وتشكل حافزاً للأحداث والأدوار التي تقوم بها سواء كانت هذه الأفعال إيجابية كالرغبة والتواصل والمشاركة ، أو سلبية كالكراهية والانفصال والإعاقة . الثاني : التحفيز التشكيلي للشخصية ويعني به الأنماط التي تسهم في تشكيل مقومات النص الحكائي ممثلة في المرسل والفاعل والموضوع والمساعد والمضاد والمرسل إليه ، حيث تعد هذه الأنماط بمثابة الحوار التي يقوم عليها تشكيل النص وبنائه . الثالث : التحفيز الوصفي للشخصية : ويعني به وصف الشخصية الذي يكون حافزاً لوصف خصيصة ثابتة أو متغيرة فيها . الرابع : التحفيز التبادلي للشخصية : ويعني به تحفيز التباديل والتوافيق بين الشخصيات الواردة في الرواية وطبيعة العلاقة التحفيزية بينهما .

أما تحفيز الحدث فقد شكل ملمحاً بارزاً في الرواية المعاصرة ، ويعتمد هذا النمط التحفيزي على التتابع السببي للحدث الروائي وهو الحدث الذي يكون فيه كل حدث جزئي أو كلي حافزاً للحدث الذي يليه في المتن الحكائي أو المبنى الحكائي .

ب - التحفيز الفعلي للمتن الحكائي : ونعني به كل وحدة صغرى فاعلة في المتن الحكائي ، سواء تشكلت هذه الوحدة من جملة أو عدة جمل أو موقف أو صورة أو لوحة روائية وتتباين فعاليتها ما بين الفعالية الأساسية أو الجوهرية أو المشتركة ونطلق عليها حوافز مركزية أو أساسية أو مشتركة ، والفعالية الثانوية أو الحرة ونطلق عليها حوافز فرعية أو ثانوية أو حرة .

ج - تحفيز الطبيعة أو الخاصية ؛ ويعني بطبيعة العمل الروائي وخاصيته من حيث التأليف أو الواقع أو البعد الجمالي حيث يشكل كل بعد من هذه الأبعاد تحفيزاً في المتن الحكائي . وينقسم هذا التحفيز ألى ثلاثة أقسام هي :

الأول : التحفيز التأليفي ؛ ويعني بتحفيز المؤثثات ، ووصف الطبيعة المنسجمة واللامبالية في المتن الحكائي ، كما يعني بالتزييف الفني المقصود من قبل الكاتب حيث يعمد إلى تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية ويترك له حرية افتراض الحلول أو أن يضع حلاً على غير توقعات المتلقي .

الثاني : التحفيز الواقعي ؛ ويعني بالمادة الواقعية التي يتم تناولها في المتن الحكائي من خلال مزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية ، كما يعني أيضاً بمزج المادة غير الأدبية كالتاريخية أو السياسية أو غيرها بالمتن الحكائي .

الثالث : التحفيز الجمالي ؛ ويعني به نسق الأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النص الروائي وتشكل نسقاً إفراديا غير مألوف أو نسقا تركيبيا من عدة نصوص مختلفة ، وقد يكون هذان النسقان غير مبررين أو مألوفين واقعيا ، لكنهما يكونان مبررين ومألوفين فنيا ، وهذا التبرير الفني للنسقين الإفرادي والتركيبي هما اللذان يشكلان تحفيزاً جمالياً .

د - تحفيز الدلالة الموضوعية ؛ وهو التحفيز الذي يعني بالكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والأدبية والنفسية والأسطورية والفولكلورية والصوفية والتوليدية في سياق المتن الحكائي .

وقد تم تطبيق كل هذه الأنماط التحفيزية وفق هذا التصور على بعض الروايات العربية المعاصرة ، علها تكون لبنة من لبنات النقد الروائي التطبيقي المعاصرة ، لا سيما في مجال التحفيز الروائي .

أهم المصادر والمراجع

أولاً : المصادر *

١- إبراهيم عبد المجيد : الصياد واليمام ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

٢- إسماعيل فهد إسماعيل : المستنقعات الضوئية ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط٤ ، ١٩٩٦ .

٣- جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

ثانياً : المراجع العربية :

١- حسن بحراوي " دكتور " : بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .

٢- حميد لحمداني " دكتور " : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .

٣- زكريا إبراهيم " دكتور " : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت .

٤- صلاح فضل " دكتور " :

- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الأنجلو المصرية ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ .

٥- سعيد يقطين " دكتور " :

- انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .
- تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، السرد ، التبئير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .

---

* لم نذكر من المصادر إلا ما اعتمدنا عليه مباشرة في المبحث التطبيقي . وتاريخ الطبعة المشار إليه هو تاريخ الطبعة التي تم الاعتماد عليها في التطبيق .

٦- سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٧- عبد الرحيم الكردي " دكتور " : السرد في الرواية العربية المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٨- عبد الملك مرتاض " دكتور " : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ .

٩- وليد نجار ، " دكتور " : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني ، ط١ ، ١٩٨٥ .

١٠- يمنى العيد " دكتور " : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، بيروت ، ١٩٩٠ .

ثالثاً : المراجع المترجمة :

١- اديث كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي اشتراوس إلى فوكو ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، سلسلة الكتب الشهرية ، بغداد ، ١٩٨٥ .

٢- ألان روب جرييه : لقطات ، ترجمة ودراسة د. عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣- أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦ .

٤- تزفتان تودروف :

- نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، منشورات مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .

٥- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

٦- ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

٧- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم د . جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٩١ .

٨- الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، ١٩٨٢ .

٩- فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد ، أحمد عبد الرحيم ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٩ .

١٠- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة د . محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

١١- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

رابعاً ، المراجع الأجنبية ،

1 - Greimas (Olgirdas Julien) Semantique Structurale, Larousse, Dusems. Seuil, 1970.

2 - Stephen Spender, " The Making of Apoem, Partisan Review 13 (Summer 1946).

تم بحمد الله

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة

تليفاكس : ٥٣٥٤٤٣٨ - إسكندرية